

ويتبين من صياغة هذه الأهداف أن المشروع كان يبدو بعيداً عن هندسة التخطيطات الكبرى لفترة الانتداب، كما أنه كان يتميز عن مشاريع إيكوشار المرتكزة على مبادئ ميثاق أثينا والتيار الحديث لتنظيم المدن.

فهو يندرج في سياق اتجاه برز في أوروبا منذ أواخر الستينات، يدعو إلى الحفاظ على تراث المدن القديمة وإعادة الاعتبار للنسيج المدني التقليدي، كما يُركّز على علاقة المدينة بمحيطها وتاريخها.

وعلى هذا الأساس، اقترح المشروع الاهتمام بواجهة بيروت البحرية للتأكيد على علاقة المدينة بالبحر، إذ إن تطوّر الوسط منذ الانتداب قد «وضع أمام الوصول كما أمام الأنظار حاجزاً لا يمكن اجتيازه يقطع المدينة عن واجهتها البحرية». واقترح إقامة حديقة عامة على الأراضي المردومة تجاه النورماندي وتحويل المنطقة المحيطة بالحوض الأول من المرفأ إلى حيّ شبيه بحارات المرافئ التقليدية المنتشرة على طول شواطئ البحر المتوسط. كما لحظ إقامة واجهة «صناعية مرفئية» من الحوض الأول حتى مصبّ نهر بيروت.

وفي الوقت نفسه، اقترح المخطّط التوجيهي المحافظة على الأسواق التقليدية غرب ساحة الشهداء، (سوق سرسق، سوق النورية، سوق أبو النصر، إلخ...)، وفي محيط منطقة باب إدريس، (سوق الطويلة، سوق أياس، سوق الجميل)، وذلك عبر تأهيل نسيجها وإنقاذ ثرواتها الأثرية وتحويلها إلى مناطق للمشاة.

حيّان فقط صُنِّفا «مناطق غير صحيّة» فأفلتا من منطق المحافظة واحترام

النسيج القديم الذي تحلّى به المشروع: حيّ الصيفي شرقي ساحة الشهداء الذي كان يشكّل المركز التقليدي للدعارة، وحيّ الغلغول الذي تحوّل خلال الحرب إلى ملاذ للهامشيين ومدمني المخدرات. هذان الحيّان كانا قد قاوما محاولات مخطّطي الستينات لهدمهما وإعادة بنائهما على أسس جديدة. واستمراراً لسياسة إعادة تنظيم الوسط باسم الفعالية المدنية، أوصى المخطّط التوجيهي بإعطائهما وظائف جديدة: فحيّ الصيفي اقترح تحويله إلى حيّ للهو، شبيه بحي مونمارتر الباريسي، وحيّ الغلغول اقترح جعله منطقة امتداد لشارع المصارف ومركزاً للأعمال.

هكذا، ورغم الحسنات المعمارية والمدنية التي تحلّى بها هذا المشروع في توجيهه العام، إلّا أنه لم يتمكّن من تخطّي حدود التدخل الموضوعي. ذلك أن المسألة الأساسية لتنظيم وسط المدينة لم تُطرح وهي علاقة المركز بباقي المدينة. فالمخطّط التوجيهي لإعادة بناء وسط بيروت بقي معزولاً عن مشروع شامل على مستوى العاصمة ككلّ.

إلّا أن هذا المشروع لم يبصر النور. فقد اندلع القتال من جديد، مُفشلاً أحلام إعادة الإعمار. وبقيت الأمور مجمّدة حتى أواخر ١٩٨٢، حين دخلت القوّات المتعدّدة الجنسيات إلى بيروت وأعيد طرح الموضوع من جديد.

عندها، استيقظت المدينة من كابوس الحرب الإسرائيلية، بعد صيف طويل من الحصار، غادرها على أثره المقاتلون الفلسطينيون نحو هجرة جديدة. وقد قرّرت السلطات المنبثقة عن النظام الإقليمي الجديد تبني استراتيجية القوة لاستعادة السيطرة السياسية والإيديولوجية والعسكرية على

الحَيِّزَ المدني. فعلى سبيل «توطيد النظام والأمن»، باشرت بهدم الأحياء «اللاشرعية»، و«تحرير» الكورنيش البحري من الأسواق الشعبية التي أُقيمت عليه، و«تنظيف» المدينة و«تطهيرها» من المهجّرين. وقد كشفت الجرافات النقاط الحساسة لتلك السياسة: المخيمات الفلسطينية طبعاً، ثم الأحياء الشعبية في الضاحية الجنوبية، ولكن أيضاً الأسواق التجارية. وُفُتِحَ باب النقاش واسعاً حول أهداف إعادة بناء قلب بيروت وكيفية إتمام هذه العملية: هل ينبغي المباشرة بإعادة الإعمار فوراً، كما تُطالب الأوساط المالية والسياسية، أو أنه من الأفضل التروّي للتمكّن من الاستفادة من فرصة ذهبية لكشف الثروات الأثرية^(١٧)؟ هل ينبغي تحويل الوسط إلى منطقة أثرية سياحية، أم ينبغي تلافي هذا الخيار الذي يؤدي إلى «موت المدينة بدلاً من إحيائها»^(١٨)؟ هل ينبغي إعادة بناء العمارات كما كانت سابقاً للحفاظ على طابع بيروت القديم، أم ينبغي إشادة وسط رمزي يستقي صوره من الذاكرة التاريخية للمدينة^(١٩)؟

كذلك اقترحت فكرة تنظيم مباراة معمارية كبرى لـ«إعادة خلق الوظائف الاقتصادية والاجتماعية التوحيدية للعاصمة... وإطلاق عملية إعمار لبنان عبر استعادة ثقة المستثمرين من البلدان المجاورة»^(٢٠). لكن، بينما كان النقاش

(١٧) الدكتورة ليلي بدر، «النسيج التاريخي لبيروت» محاضرة أُلقيت في الندوة التي أُقيمت حول إعمار بيروت في الجامعة الأميركية في كانون الثاني ١٩٨٣.

(١٨) مداخلة الوزير السابق المهندس بيار الخوري في الندوة ذاتها.

(١٩) المهندس غريغوار سيروف، رؤية لبيروت المستقبل، ١٩٨٣.

(٢٠) دفتر الشروط للمباراة العالمية لإعادة بناء وسط بيروت، أعدته شركة أوجيه لبنان، حزيران ١٩٨٣.

دائراً، كانت القرارات الأساسية قد اتُخذت ونُقذت على الأرض: فقد صدرت الأوامر بتدمير أجزاء كبيرة من الأسواق القديمة حولتها الجرافات إلى ركام: سوق سرمسق، وسوق النورية، وسوق أبو النصر، وسوق الصاغة، وسوق السمك، بالإضافة إلى كامل سوق البغاء شرق ساحة الشهداء.

هكذا، وفي بضعة أيام، تمّ محو كلّ ما تبقى تقريباً من تاريخ بيروت القديم، ودُمّرت أحياء بكاملها كانت قد صمدت في وجه سياسة إلغاء الماضي التي اتبعتها السلطات العثمانية خلال الحرب العالمية الأولى وفي وجه تخطيطات الانتداب. ولم يُعَدّ للمخطط التوجيهي الذي وُضع سنة ١٩٧٧ أيّ معنى بعد تدمير أجزاء كبيرة من الوسط التجاري بالجرافات. فالخيار السياسي وراء هذا التدمير واضح: ينبغي تحويل قلب بيروت إلى مركز مميّز لرؤوس الأموال ولتطوّر قطاع خدمات محدث، مما يفرض إجراء تعديلات أساسية على تنظيم حيّز المدينة.

فبينما كانت رؤوس الأموال في الخمسينات تستغني عن التنظيم المدني وتكتفي بالاستفادة من سياسة التساهل الرسمية، وبينما كانت رؤوس الأموال هذه تتعامل في الستينات مع أحلام التخطيط والإثراء والتنظيم العقلاني للمدينة، أصبحت في الثمانينات تولي إعادة تركيب الحيّز المدني اهتماماً خاصاً. فهي تحتاج إلى صور للاستهلاك، وإلى ضخامة وكليشيهات، فتستعمل الشكل المدني والمعماري لتشجيع المضاربة. وفي هذا المنظار لا تتحدّد علاقة قلب المدينة بالتاريخ إلّا بمقدار ما يزيد من قيمته الشرائية، ولا تُرَمّ فيه بعض الأجزاء، (كأعمدة شارع المعرض وحوانيت سوق الطويلة)، إلّا لتحويلها إلى صورة سياحية للاستهلاك.

لكن استئناف المعارك أدّى، مرة أخرى، إلى منع تنفيذ مخطّطات الإعمار. فقد انتهت حرب الجبل وانتفاضة الضاحية وبيروت الغربية سنتي ١٩٨٣ - ١٩٨٤ إلى إيجاد توازن جديد للسلطة، بإقامة مقاطعتين للميليشيات الشيعية والدرزية مقابل الغيتو المسيحي. وعلى قاعدة موازين القوى الجديدة، أنحبك اتفاق مؤقت حدّد توزيعاً جديداً للحصص بين مختلف المناطق. وفي شهر حزيران ١٩٨٦، أعلن مخطّط توجيهي جديد لبيروت وضواحيها في جوّ من التفكّك العام. وقد أعدّ هذا المخطّط من قبل مجموعة لبنانية - فرنسية بمساعدة خبراء من «معهد التخطيط المدني لمنطقة الإيل دو فرانس»، (IAURIF).

وقد اقترح هذا المخطّط إدخال «نوع من العقلانية في نمو المدينة عبر وضع قواعد تُحدّد لكل فريق ما هو مسموح وما هو ممنوع»^(٢١). كما حاول إدخال مفهوم جديد للمركزية عبر إقامة نظام تسلسلي للمراكز يتضمّن أربعة مراكز ثانوية موزّعة على المناطق المحيطة ببيروت، بالإضافة إلى الوسط التجاري: مركز نهر الموت لخدمة سكّان المتن الشمالي، ومركز الحازمية، وهو مركز الثقل في منطقة بيروت الكبرى، ومركز الليلكي لخدمة الضاحية الجنوبية، ومركز خلدة لخدمة مناطق التطور الجديد جنوبي المطار.

هكذا، كان المخطّط الجديد يطمح إلى إقامة نظام للمركزية يسمح بـ«إعادة التوازن بين مختلف المناطق لامتنعاص التفاوت الحالي في

(٢١) التقرير المرفق بالمخطّط التوجيهي لبيروت وضواحيها، حزيران ١٩٨٦.

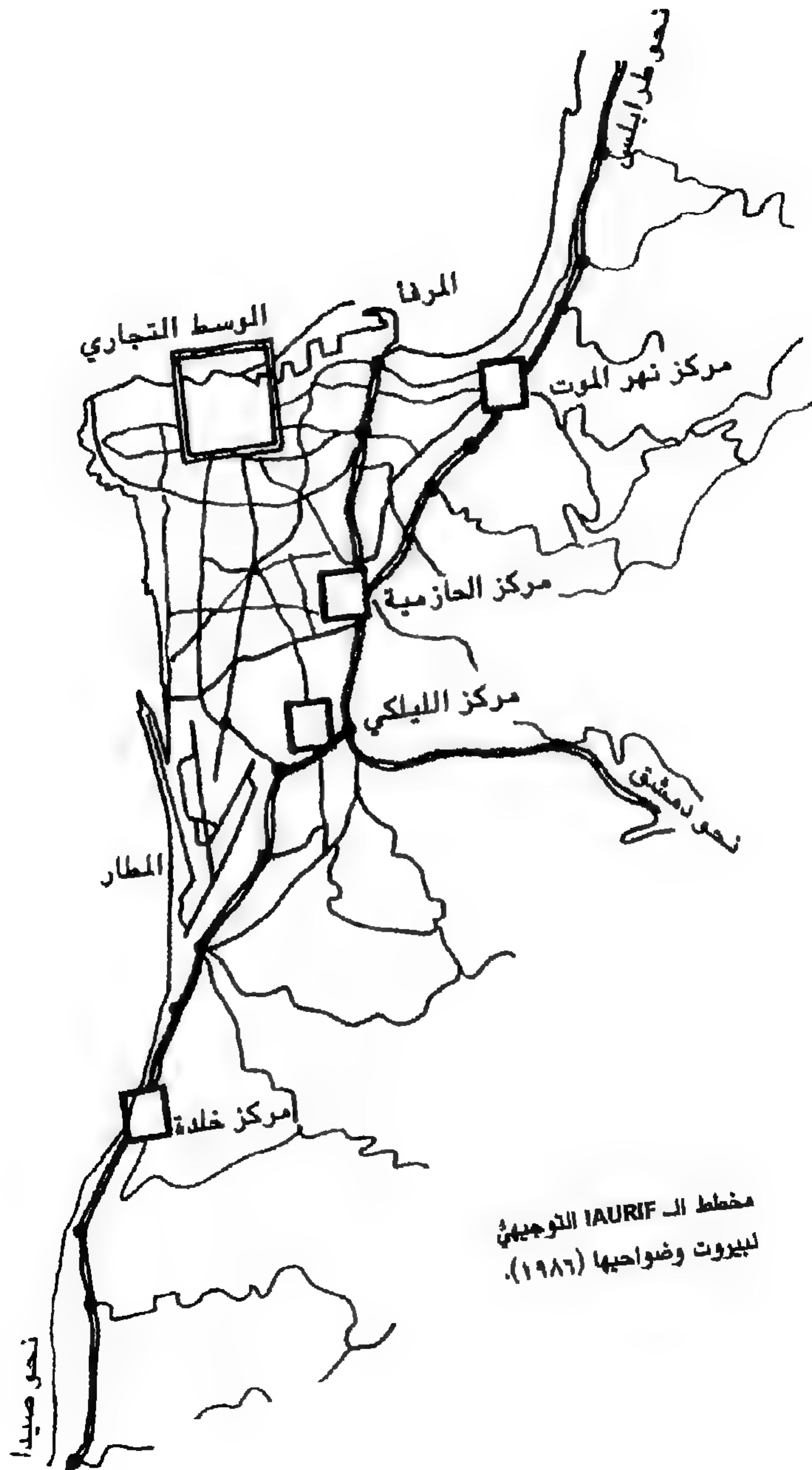
توزيع الخدمات والعمالة وإمكانيات الترقّي الاجتماعي»، وذلك عبر اعتماد «سياسة تدخّل مختلفة إن في حجمها أو في طبيعتها بين المناطق الشمالية والجنوبية لبيروت الكبرى»^(٢٢).

وعلى غرار ما فعل إيكوشار قبل عشرين سنة، اعترف المخطّط التوجيهي الجديد بـ«ضرورة اعتماد سياسة عقلانية لاستخدام المساحات المتوفّرة» بسبب ضيق الرقعة الجغرافية لبيروت الكبرى التي تنحصر بين البحر والجبل. فقد اقترح تجميع المناطق الصناعية وتحديد المواقع المفضّلة للتوسّع المدني وأوصى بالمحافظة على البيئة الطبيعية وحماية ما تبقى منها بعد الأضرار التي أصابها بسبب النموّ الفوضوي للبناء منذ بداية الحرب.

كان المخطّط التوجيهي يطمح إذاً إلى استبدال نظام المركزية الأحادية النواة، القائمة قبل الحرب بنظام جديد مداره مجموعة من محاور النموّ. كما كان يقترح التخلّي عن البنية المتمحورة حول مركز واحد، لصالح شبكة من نقاط الارتكاز المتتالية، في نسيج مدني يُنظر إليه بشموليته.

إلا أن التجارب المماثلة في العالم تشير إلى أن قابلية مثل هذا النظام للتطور والنموّ تتوقّف على قدرته على نشر المعلومات وإقامة العلاقات والحثّ على التبادل وعلى إمكانية تأمين التنقّل السريع للأشخاص والأفكار والبضائع من مركز إلى آخر، وعلى إيجاد نوع من السلاسة تؤمّن اندماج الأجزاء في الكلّ. فإذا لم تتأمن هذه الشروط، يتحوّل مثل هذا النظام إلى تراكم أجزاء معزولة لا تُنتج إلا مزيداً من التفتت لمجال المدينة.

(٢٢) راجع التقرير نفسه، ص ٤ - ٥.



لكن، في المجال المديني لبيروت اليوم، تبقى المشكلة كاملة. فالحرب قد فصلت الناس وقسمت تاريخ المدينة وجعلت من إعادة اللحمة أمراً صعباً. ومن هذا المنظار، لا يكفي تطوير نظام حديث للنقل، أو اقتراح شبكة أوتوسترادات تربط المراكز الإقليمية فيما بينها، كي يتأمن تماسك الحيّز المديني. فالنظرة التقنية البحتة لا تأخذ بعين الاعتبار مفاهيم الهوية الاجتماعية أو السياق الاجتماعي - التاريخي. وعلى هذا الأساس، قد يُولّد المخطّط الجديد، بدلاً من المركزية الجديدة المرجوة، نظاماً لامركزياً جذرياً من شأنه أن يُرسّخ تفتت حيّز المدينة إلى مناطق مستقلة.

ويتوارد إلى الأذهان سؤال بديهي حول توزيع المراكز المقترحة في المخطّط التوجيهي: أهى صدفة أن تتطابق حدود المناطق التي تخدمها هذه المراكز مع حدود مقاطعات الميليشيات؟ أهى صدفة أن يتوازن مركزا الميليشيات المسيحية، (نهر الموت)، و«الشرعية المسيحية»، (الحازمية)، مع مركزي الميليشيات الشيعية، (الليلكي)، والدرزية، (خلدة)؟

تبدو صورة بيروت سنة ٢٠١٠ كما يعرضها المخطّط التوجيهي أقرب إلى الصورة المشوّهة أو الكاريكاتور بسبب الدقّة الشديدة في إقامة التوازن بين المراكز المختلفة وتشبّت التجهيزات الأساسية الموزّعة على المناطق توزيعاً دقيقاً: مركزان إقليميّان من كلّ جهة، توزيع عادل للمناطق الصناعية، مزاجية دقيقة في التجهيزات، حتّى في التفاصيل. فالبينة نفسها لم تفلت من هذا التوازن، إذ يقترح المخطّط إقامة حديقتين طبيعيتين

إقليميتين، واحدة في الشمال والأخرى في الجنوب، لتساعد على تهوية النسيج المدني.

إذا كان جورج نقاش قد تساءل سنة ١٩٤٨ بصدد الميثاق الوطني عن النفيين اللذين لا يشكّلان أمة، ألا يحقّ لنا أن نتساءل بدورنا، كيف نؤسس تطور مدينة على مثل هذا الحسابات؟

والغريب أن قلب بيروت يُرمز إليه في الخريطة التي تُرافق المخطّط التوجيهي، بلطخة حمراء كبيرة محاطة بمربّع. هل للإشارة إلى أن كلّ المخاطر تتموضع في هذا المكان؟ ذلك أن نظام المراكز المقترح في المخطّط التوجيهي قد يتحوّل، إذا لم يُعدّ إلى المدينة قلبها وللوسط القديم شحنته الرمزية، إلى مجرد تنسيق بين مناطق مستقلة، تدور كمجموعة من الضواحي حول مركز فارغ.

فالذي يريد خلق نظام جديد للمركزية المدينيّة، لا يمكن أن يكتفي بتجاور أطراف مفتّحة، تعوم فيها العمارات كأجسام بطولية تشهد على مأساة وحدتها. بل عليه إعادة اختراع المدينة. فانطلاقاً من الخصائص المكانية والاجتماعية والسياسية والثقافية لكلّ منطقة من المناطق التي أنتجتها الحرب، عليه أن يُعيد النظر بالثنائية التقليدية بين المركز والأطراف، ليخلّق حيّزاً يشجّع الاتصالات ويسمح بربط حواشي المناطق المفكّكة، عبر عمل يُشبه الخياطة والحيّاكة أكثر ممّا يُشبه الجراحة. إنه عمل يُركّز على إحياء حيّز الما بين بين، وإنعاش المناطق التي لا هوية لها، عمل يطرح رؤية أخرى للمدينة تنطلق من

معالجة الحدود والخمائل، لتتحول الأمكنة الفارغة إلى أمكنة تحمل في طياتها أفق المستقبل الممكن.

في تحليله تاريخ الجنون لميشال فوكو، يواجه الفيلسوف الفرنسي ميشال سير^(٢٣) بين نظامين للأفكار يُقولبهما مكانياً: النظام الأول هو نظام الاستبعاد والتقسيم والفصل. أما النظام الثاني، فهو نظام التجاور والمسامية والتبادل.

فالنموذج المدني لنظام الفصل نعرفه. ونعرف أنه لا يمكن أن يُنتج سوى عنف يتجدد باستمرار. أما نظام المسامية، فيبقى علينا أن نحاول تعلّمه.

هل هو حينئذٍ لفردوس ضائع أم أنه نزعة طوباوية؟ ولكن، كيف يُمكن للمرء ألا يكون طوباوياً اليوم؟ وحدهم الاختصاصيون الذي يمارسون مهنتهم بشكل ضيق فيخضعون لطلبات الزبائن أو الحكام دون أية مراجعة نقدية للمعايير والضغطات المشتركة، وحدهم هؤلاء يفلتون، بفضل سخافتهم، من تهمة الطوباوية.

أما الآخرون، من سياسيين ومخططين ومهندسين، فكلّهم طوباويون. إذ هناك أشكال متعدّدة للطوباوية كما ذكرنا بذلك هنري لوفيفر^(٢٤). وقد تكون أخطر هذه الأشكال، تلك التي لا تبوح باسمها فتتغطى بمظهر وضعي كي تُخفي خضوعها للضغطات وافتقارها لأدنى مقاييس المنهج العلمي.

(٢٣) ميشال سير، هرميس أو الاتصال، باريس ١٩٧٧.

(٢٤) هنري لوفيفر، الحق بالمدينة، باريس ١٩٦٨.

مدن الأوهام أو بيروت الممكن

«إذا نظرت إلى جدران ملوثة ببقع أو مبنية بحجارة من كل الأنواع، تستطيع أن ترى فيها مناظر الجبال والأنهار والصخور والأشجار والسهول والوديان العريضة والتلال المتعددة. وتستطيع أن ترى فيها أيضاً صور المعارك والحركات السريعة، وعنداً غير محدد من الأشياء بإمكانك اختصارها في شكل واحد، واضح وكامل. فالذي يظهر بشكل غامض على الجدران، تجده في صوت الأجراس؛ إنها تختصر في قرعها كل الأصوات أو الكلمات التي تريد تخيلها».

ليوناردو دو لينتشي،

المخطوطة رقم ٢٠٣٨، المكتبة الوطنية، باريس.

إذا كانت المشاريع المختلفة تستطيع أن تُخبرنا عن شكل مدينة، وإذا كانت المخططات والصور التي تحتويها تُشكل معالم تسمح باختصار الزمن المدني، فإن ما تكشفه تلك المشاريع، قبل كل شيء، هو تحوّل صورة المدينة في رؤية المهندسين. وهذا التحوّل هو نتاج تكيف الأشكال المدنية مع الخطط التي وُضعت لتنظيم تطورها. لكنه أيضاً نتاج تطوّر المفاهيم الأساسية لعلم تنظيم المدن، باعتباره حقلاً معرفياً مميزاً.

هكذا، فإن المشاريع المتتالية التي وُضعت لتنظيم بيروت تُمكننا من قراءة موازية لتطوّر الثقافة المعمارية والمدنية في الغرب خلال القرن العشرين. إذ تبدو المخططات التي نُقّدت في مرحلة الانتداب الفرنسي وكأنها نتاج ذلك التقليد الأكاديمي المشبع بروح «الهوسمانية» الذي سيطر على مجمل الممارسة المدنية في فرنسا وأوروبا حتى الحرب العالمية الأولى. أمّا مشاريع إيكوشار، فهي تندرج في سياق رفض تلك

الممارسة وتبني مبادئ «ميثاق أثينا» التي شكّلت عقيدة «التيار الحديث» في تنظيم المدن، والتي عمّت كافة أنحاء العالم بعد الحرب العالمية الثانية. أما المخطط التوجيهي لإعادة بناء وسط بيروت، الذي أعده «المحترف الباريسي لتنظيم المدن»، فهو نتائج لمرحلة السبعينات، التي تميّزت في أوروبا بإعادة النظر بالمبادئ الأساسية لـ «التيار الحديث»، وانتهاجها منهجاً يركّز على احترام الإرث المدني والمعماري والعودة إلى الأشكال والنماذج التقليدية. وأخيراً، فإن المخطط التوجيهي الذي أعده خبراء «معهد التخطيط المدني لمنطقة الإيل دو فرانس»، إذ يركّز على نقد تجربة المدن الجديدة في أوروبا فهو ينطلق بالأساس من المحاولات الراهنة الهادفة إلى خلق نموذج جديد للمركزية، يأخذ في الحساب التعقيد المتعدّد الأشكال للظواهر المدنية.

هكذا، فإن تاريخ بيروت الحديث طبعته التيارات الكبرى التي عصفت بالفكر المدني في العالم خلال القرن العشرين. وقد أنتجت هذه التيارات في كلّ مرّة قراءة جديدة لحيّز المدينة. من أين يأتي إذاً هذا الشعور الدائم بالفشل، الذي رافق كلّ محاولات تخطيط هذا الحيّز؟ لماذا تبدو صورة بيروت وكأن لا علاقة لها بالنماذج التي حلم بها المهندسون المدنيون؟ ولماذا رفضت هذه المدينة باستمرار الانصياع لتلك النماذج المثالية، نماذج المدن الغربية المنظّمة فأصرت على الاحتفاظ بشيء من الاحتياج البدائي، بأشكال تنظيم جنيّة بدت كأنها لم تكتمل أبداً؟ لماذا تبدو بيروت وكأنها مدينة ناقصة؟ «إذا تمكّنت بعض المدن من إتمام وظيفتها حتى النهاية، فإن مدناً أخرى لا تحقّق أبداً مشاريعها». هذا ما

يستنتجه المعماري الإيطالي ألدو روسي من دراسته لتطور الأشكال المدنية وعلاقتها بالتاريخ^(٢٥).

فبيروت المشرقية ظلت مشروعاً غير متكامل، إذ تأرجحت باستمرار بين إسطنبول، النموذج الأصيل للمشرقية، والإسكندرية المدينة الثائرة. وإذا حاولت بيروت الستينات أن تلعب دور المدينة الكبرى على خاصرة عالم عربي كان يبدو أنه يتجه نحو الوحدة، فلم تتمكن أبداً من بلوغ مقام هونغ - كونغ على أبواب العالم الصيني، ولا حتى مقام طنجة على أبواب المغرب العربي؛ وإذا حاول البعض عبثاً أن يجعل منها سويسرا الشرق أو مونتي كارلو البترول، فإنها لم تصبح نموذجاً عالمياً إلا بعد أن دُمّرت.

كيف يمكن تفسير هذا العنف الذي فجّر المدينة، هذا الاضطراب الوحشي الذي أسقط دفعة واحدة كل التوازنات وفشل كل التسويات؟ في مقال قصير حول المدن المتوسطية، يلاحظ هنري لوفيفر^(٢٦) أن هذه المدن تتأرجح دائماً، وفق علاقة متناقضة، بين اتجاهين: اتجاه للانسجام وآخر للتنوع؛ فالاتجاه الأول يُعبّر عن نزعة السيطرة الشمولية للمراكز، التي تُحاول الحدّ من تعددية الأطراف؛ بينما يمثل الاتجاه الثاني مقاومة هذه الأطراف التي تهدّد بدورها الأطر التوحيدية. عندما تتغلب موازين القوى على علاقات التحالف، وعندما تعترض إيديولوجيات التنوع

(٢٥) ألدو روسي، المرجع نفسه.

(٢٦) هنري لوفيفر وكاترين ريفولييه، محاولة تحليل إيقاع المدن المتوسطية، في مجلة الشعوب المتوسطية، العدد ٣٧، ١٩٨٦.

بشكل عنيف البنيات التوحيدية، وعندما تنفي وتائر الذات وتائر الآخر، عندها تنفجر الأزمة.

هل كانت بيروت إذاً ضحية انهيار التوازن الإثني والديني الذي استطاعت الأمبراطورية العثمانية فرضه على المنطقة خلال خمسة قرون تقريباً؟ وهل إن لبنان «هذا الجزء الصغير المتبقي من النموذج الذي مثّله تلك الأمبراطورية»، كما يقول جورج قرم، هل إنه كان منذ الأساس محكوماً بالانفجار؟ وهل إن بيروت الحديثة كانت منذ ولادتها محكومة بالزوال، تحت صدمة «القطع الحضاري الذي أحدثه، عبر العنف والاقتلاع، دخول الحداثة الأوروبية إلى المنطقة العربية»^(٢٧)؟

إذاً، هل تُمثّل بيروت نموذجاً مخيفاً يُشّر بمصير كافة المدن العربية؟ إذا رفضنا هكذا رؤية لمدينة تتوالد صورتها عبر تدمير المدن الأخرى، فعلينا أن نتساءل إذا كان لا يزال بإمكاننا تخيّل الشروط المادية لإعادة بناء عاصمتنا، عبر عمل طويل وشاق يُحاول تجميع الأجزاء التي شتتها العنف.

فالمديني تُحدّده بلا شك إمكانيات المرحلة. ولكن، أليست هذه الإمكانيات بدورها محدّدة بقدرتنا على أن نُعيد للأمكنة قوتها الانفعالية وطاقاتها على إدهاشنا؟

قد نذهب دائماً لمدينة معيّنة عبر حلم معيّن. إنها مدينة طفولتنا التي تخيّلناها قبل أن نعرفها، والتي امتلأت بمخاوفنا وحياتنا. ومدينة مراهقتنا،

(٢٧) جورج قرم، جيوسياسية النزاع اللبناني، باريس ١٩٨٦.

مدينة القلب الأخرق والأحذية البالية والنقاشات التي لا تنتهي على باب الثانوية. ومدينة شبابنا التي أرادت تغيير العالم عبر قلقها بالذات.

هل إن المسافة الضرورية لبلوغ شواطئ المدينة أصبحت اليوم متوقفة؟ لا حلّ أمامنا سوى أن نسير نحو تلك الشواطئ، عبر الفراغ الكبير الذي تركته الحرب، ومرارة عنف كنا نعتقده مطهراً ولم يفعل سوى إعادة إنتاج شروط توالده بالذات، وبالنسبة للبعض منا، عبر الأسر أو النفي، وفترة عزلة طويلة، وشعور غريب بتمزّق لا شفاء منه، ثم فترة نقاهة، وربما أخيراً أمل لقاء لا يزال ممكناً.

باريس، آب/أيلول ١٩٩٠

ثلاث خرائط لمدينة واحدة

كل مشروع مديني يُعطي المدينة شكلاً من أشكال الديمومة. فهو يشهد على صيرورتها من خلال تحديده لاحتتمالات تطورها المستقبلي كما يُظهر فيها هذا الجزء المتحرّك، غير المُنجز، الذي يرتسم ضمن حيز مائع يفصل عالم الحقيقة عن عالم الخيال. وإن ارتكز المشروع على تصوّرات جديدة، تأسيسية أو رفضية أو وهمية، فهو يتحرّك ضمن زمن حائر، بين عالم غابر وعالم قادم.

فقبل دخوله مرحلة التنفيذ، يبقى أيّ مشروع مديني خطاباً مجرداً. إذ إن التصميم الهندسي هو الذي يُكسب الخطاب شكلاً مُحدّداً ويُحوّله إلى قول وكلمة: بين زَمَنِ البرهان وزَمَنِ الفعل، هناك زمن الرسم الذي هو زمن تكوين اللوحة وهي تُبتكر. فالرسم الهندسي يعمل كوسيط بين المشروع وتحقيقه على الأرض، وهو يكشف نوايا واضع المشروع، أكان هذا أميراً أو مهندساً معمارياً، كما يُظهر الخيارات الثقافية والاجتماعية التي يُعبّر عنها. فمن خلال الرسم الهندسي، يتوضّح منطق الخطاب ويُقاس مدى تماسكه عبر مواجهة فعلية بين الكلمة المجردة والشكل الذي تتجسّد فيه على الأرض.

لكن أيّ تصميم لمدينة لا يعرض نفسه تلقائياً، دفعة واحدة، كأنه

عرض شفاف مباشر. إذ تستوجب قراءته معرفة حلّ رموزه وكشف اصطلاحاته الخفية ونظمه التمثيلية والمرجعية، أي كل ما يوحى به وما يحجبه في الوقت نفسه. فهو مرآة دون طلاء، يخترقها النظر ليصل إلى عالم آخر، عالم الممارسات الاجتماعية والذاكرات والصور المختلفة التي تتكوّن منها المدينة.

ثلاث خرائط لمدينة واحدة. ثلاث وثائق أساسية تُكوّن الملامح الرئيسية لمشروع إعادة إعمار وسط مدينة بيروت^(١).

ثلاث «لقطات» تصويرية، ثلاث فترات زمنية يمكن ربطها بثلاث مراحل لمشروع واحد، أو بثلاث صور تروي كل واحدة منها تاريخاً مختلفاً للمدينة.

الخريطة الأولى تقدّم نفسها ككشف لواقع حال المدينة القائمة. من خلال النظرة التي تلقيها على النسيج المدني القائم، تُظهر العلاقات التي يقيمها المشروع مع المدينة القديمة، كما تُبيّن الموقف الذي يعتمده تجاه

(١) يعالج هذا القسم مشروع إعادة إعمار وسط بيروت الذي أعلن في شهر آب ١٩٩١. منذ ذلك الحين، طرأت سلسلة تبدّلات في المشروع الأصلي، منها ما أدخل تغييرات هامة إن في المفهوم الهندسي أو في القدرة على المرونة والتدرّج في التنفيذ. كما تميّزت هذه التغييرات باحترامها الأفضل لبعض أجواء النسيج القديم والمعطيات الطبيعية للموقع.

إلا أن دراسة هذا المشروع بصيغته الأولى لها أكثر من قيمة أكاديمية صرف. إذ برزت من خلاله، وبشكل واضح، مجموعة من التوجّهات والتصورات لكيفية معالجة موضوع الإعمار، لا تزال تطبع إلى حدّ كبير، العقلية السائدة في مشاريع إعمار بيروت وباقي المناطق اللبنانية.

إذا استمرت هذه العقلية على حالها، فسيتهي الأمر ليس إلى تدمير مجمل تراثنا المعماري والمدني فحسب، بل أيضاً إلى تهديد تماسك مجتمعنا وقدرته على تخطّي رواسب الحرب.

تلك «الخامة الأساسية» التي سيُحوّلها المهندس ليعطيها شكلاً مُحدّداً.

وتمثّل الخريطة الثانية المرحلة الأولى للمشروع: الفصل الأول للمسرحية والانطلاقة الأولى لعملية شاملة تطال جسم المدينة بكامله. فهي بُرْهة وجيزة من عملية مستمرة وتوقف عند الصورة يحمل في طياته بذور أمر ما، لم يتكوّن بعد لكنه سينكشف قريباً. من خلالها تتراءى الخيارات الأساسية التي ستطبع الحيز المدني وينكشف المنطق الذي يُحدّد التوجهات الأساسية لخطة إعادة الإعمار الشاملة.

أما الخريطة الثالثة، فهي تُمثّل المرحلة النهائية لهذه الخطة. فيها يظهر الشكل المُنجز للمدينة التي سيُعاد إعمارها ويتجسّد الهدف النهائي لسعي طويل بلغ أخيراً غايته. هنا تزول الشكوك ويدوب التردّد، فيتوضّح جوهر المشروع كما يبين تماسكه الداخلي وتتخذ المدينة شكلها النهائي فتتوضّح كل النواحي الغامضة وتتفكّك الألغاز التي لم تنكشف في الخرائط السابقة.

قراءة هذه الخرائط الثلاث تستدعي أولاً محاولة فهم ما تريد أن تُعبّر عنه، وكشفاً للعلامات التي تشير إليها دون أن تُصرّح عنها بوضوح. والمحاولة هذه تمرّ عبر عملية مركّبة تهدف إلى اكتشاف القواعد الخفيّة التي تتحكّم بصناعة تلك الصور التي يعرضها لنا «صندوق الفرجة». إذ، من خلال إعادة النظر ببراءة هذه الصور، نتمكّن من استيضاح الخيارات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تنطوي عليها، كما نتمكّن من فهم الأبعاد المستقبلية لمثل هذه الخيارات.

وعلى ما ذكرنا المهندس والكاتب الفرنسي فيولي لي دوك في نهاية القرن الماضي فـ«إن الهندسة المعمارية هي الدليل المرئي على حال الأمة

وعلى ذوقها وميولها، وهي تعبر أكثر من أي فن آخر عن الحالة الفكرية لشعب ما، عن حيويته ونشاطه ولكن أيضاً عن انحطاطه».

الخريطة الأولى أو المدينة المنسيّة

«ماذا كان في البدء؟ كانت الأشياء تتحرك بكل حرية، لا تتقيّد بخط مستقيم أو آخر منحني. فهي كانت بالأساس متحرّكة، تذهب حيث تشاء تأنّية دون هدف، دون إرادة ودون انصياع. ذلك هو التعبير عن البداهة الطبيعية للتحرك ولحالة الحركة الأصلية»

بول كلي، كتابات في الفن.

تَشَوُّشٌ في الحدود، تلاشٍ في الأشكال وصور ضبابية: الخريطة التي تُعرض علينا توحى دون جدال ببقايا مدينة قديمة غارقة في الرمال. عالم غريب مضطرب ومتردّد.

يغشى النظر في زحمة تلك العلامات المُبعثرة الزاخرة: كل ما يحتفظ به هو صورة لمدينة مجزأة، متفسّخة، رموزها لا تُفكّ. مدينة مُدمّرة، مكان منسيّ.

بين سواد البحر وبياض الورقة يطفو وسط المدينة وكأنه أرض ضائعة، لا ينتمي لأي مكان. فهو يُبحر وحيداً في حَيِّزٍ مبهم. أهى الصحراء التي تحيط به؟ إنه جزء شُلخ عن جسم المدينة يبدو كأنه محاط بالأسوار، تحميه بوابات تدلّ الأسهم التي تنطلق منها على واجهات السير: جونية، جبيل، طرابلس أو دمشق، ولكن أيضاً البسطة، الروشة، الأشرفية ورأس بيروت. كل هذه الأسماء تبدو وكأنها تشير إلى مدن بعيدة لا يمكن الوصول إليها إلّا بعد سفرة طويلة.



الخريطة الأولى أو المدينة المنسية

فبسبب إخفائه للنسيج المدني الذي يُحيط بالوسط وبسبب عزله للشكل المدني عن أي حيّز مرجعي، يجعل التصميم اتصاله بباقي المدينة مستحيل الفهم. كيف لنا، في هذا التصوير المجتزأ، أن نحزر أن البسطة أو الجميزة مثلاً هما حيّان متّصلان بوسط المدينة؟ أنهما إفرازات الجسم نفسه والحامة نفسها؟ كيف لنا أن ندرك مدى التداخل والتشابك وعمق الصلة التي تربط هذه الامتدادات بالنواة الأصلية؟

إن هذا التصوير المجتزأ يُدخل انفصالاً حاسماً يقسم العالم إلى جزء مرئي وآخر غير مرئي، أشياء يُظهرها وأخرى يُخفيها. وهو يكشف، خلف الحياد الظاهري للتعبير الهندسي، عن رؤية منحازة تؤدّي إلى تجزئة الحيّز المدني في الوقت الذي تدّعي فيه وصفه بتجرّد. فبالإضافة إلى الانفصام الجذري الذي يُدخله الرسم بين امتلاء الوسط وفراغ الهوامش، يُبرز في الوقت نفسه انفصالاً آخر ضمن الوسط نفسه بين أحياء يُهمّلها وأخرى تشعّ بألف نور ونور. ووسط تلك الإشارات المبعثرة التي تعجّ بها الخريطة، وكأنها مجموعة من الأشكال الاعتبارية تراكمت بشكل فوضوي على مدّ السنين دون أي نظام أو منطق، تظهر للعيان صورة الأحياء المركزية التي أُعيد إعمارها غداة الحرب العالمية الأولى على ركام المدينة العثمانية: أحياء منظمة ذات حدود نهائية، كما لو أن الرّسام أصرّ على إعادة تصوير خطوطها ليبرزها كسواد على بياض الصفحة.

مجموعة من التقاطيع المنتظمة التي تتمحور حول ساحة النجمة وتشهد لانتصار تلك الحداثة الحضرية التي أقامها التنظيم المدني

الكولونيالي على أنقاض المدينة القديمة، يُبرزها الرسم الهندسي وكأنها أصبحت الدلالة الوحيدة للحيّز المدني بمجمله.

هكذا، إن لم تكن الكتابة سوى ذلك العنف البدائي أو ذلك «الاعتصاب الممّوّ للسلطة الذي يُعطي صاحبه حقّ خلق الأشياء بإعطائها أسماء وهمية»^(٢) فإن الأسلوب الكتابي الذي اعتمده المصمّم لرسم هذه الخريطة يتبع المنطق نفسه: فالعنف أو اعتصاب النظر يتمّ عبر إثبات نظام نهائي يقسم حيّز المدينة إلى أحياء تُبرز للعيان وأحياء أخرى تُسقط في هوة النسيان. وذلك الرسم الهندسي الذي يقدّم نفسه وكأنه عرض موضوعي لواقع حال المدينة قبل تدخّل المصمّم، يتكشف عن كونه تشويهاً رمزياً لها: فالأماكن التي يدّعي أنه يكشف عليها تبدو وكأنها أسطر شبه ممحّية في مخطوطات قديمة تصعب قراءتها، أو أقاصيص منسيّة لم يبقَ منها سوى بعض الجمل المتقطّعة.

ومع ذلك، فالذاكرة تصمد ولا تكفّ عن محاولة قراءة الأجزاء المبعثرة على ضوء ذكريات الماضي: فهل يسهل التخلّص من ذكرى شائعة تختبئ في حنايا المدينة القديمة وفي عمق مادتها؟ إذ، وسط هذه العلامات والأشكال المُحطّمة التي تبدو وكأنها تختفي في الضباب، تبرز أسماء الشوارع والأحياء كنجوم مشعّة تتعلّق بأهدابها الذكريات وتبعث من الموت صوراً بدت وكأنها زائلة إلى الأبد.

ساحة الدّبّاس: تحت جسر الرينغ الذي يعبر المدينة، يلتقي شريانا

(٢) حسب كلود ليفي سترواس.

طريق الشام وشارع مونو. فالاختلال الدقيق في التمحور الذي تُظهره الخريطة في هذا المكان يُثبت التواء الشارعين كأنما يشهد لفراة هذا الموقع: بين كنيسة الأرمن وكتلة سينما بيغال، التي تحوّلت إلى دشمة هائلة من الباطون المسلّح، كانت أزقة سوق النجارين تشقّ طريقها عبر تماسك النسيج المدني. أبنية تتداخل ببعضها البعض، بقايا مراحل مختلفة من التمدّن، أجزاء ممسوخة من المدينة القديمة تتقارب أو تتباعد تاركة لدينا ذكرى عالم صاخب ومتناقض.

إذا توجّهنا غرباً، عند أقدام تلة السرايا، تقع ساحة رياض الصلح بشكلها المثلث العجيب الذي ورثته من تخطيط أسوار المدينة القديمة والذي طالما أزعج المهندسين^(٣). حيز مبهم يميّز بالازدواجية: شمال الساحة تمتدّ الأحياء المركزية التي أعيد إعمارها في عهد الانتداب بينما تقع جنوبها الضواحي القديمة للمدينة العثمانية التي أهملتها الحداثة المدنية فتحوّلت شيئاً فشيئاً إلى ملاذ للطبقات الأكثر فقراً.

تقابل بين عالمين يتماشيان دون أن يلتقيا أبداً: فرصيف الجهة اليمنى للساحة كان يعجّ باكرأ بالزبائن والموظّفين المتوجهين نحو شارع المصارف أو نحو مكاتب المحامين والكتاب العدول المتمركزة حول قصر العدل القديم. أما الرصيف المقابل، فلم يكن يستفيق إلا في وقت متأخر، عند قدوم لاعبي طاولة النرد ومدخني النارجيلة ليحتلّوا أماكنهم

(٣) لقد تحرّر جمال باشا بأمر هذه الساحة فأمر سنة ١٩١٦ بأن تُبنى في وسطها أسواق الحسبة. أمّا المهندس الفرنسي ميشال إيكوشار فارتأى تعديل شكلها كي تتناسب مع تخطيطات ساحة النجمة.

على مصاطب المقاهي الشعبية، أو عند المساء وقت خروج جماعات الظلّ، نزلاء الفنادق الرخيصة في حي الغلغول ورّواد مقاهي القمار السريّة وكافة المهريّين، من كل صنف ولون.

عالمان متناقضان، واحد نهاري وآخر ليلي، يستجلبان ذاكرتنا بفعل تعايشهما في ذات المكان ويؤكّدان لنا مرّة أخرى حقيقة، طالما نسيناهما، وهي أنّ المدن كالناس، مجبولة بالتناقضات.

وإذا تابعنا سيرنا نحو الغرب، حيث مقلب تلّة السراي، نصل إلى محلة وادي أبو جميل، الحي اليهودي القديم الذي بُني في منتصف القرن التاسع عشر. هنا، تكيّفت البناءات مع مستلزمات الموقع، فلاحقت انحدار الأرض وتحايلت على الجغرافيا لتُوفّق بين الكثافة وشروط التهوية والإنارة، بين التوزيع الوظيفي ومقتضيات الحياة الاجتماعية. فاكتملت الأشكال الهندسية شيئاً من الليونة لتتكيف مع تخطيطات الشوارع، ثم خضعت للتقسيمات العقارية ولحقت بتعرجات الأزقة الداخلية، لتُنتج نسيجاً مُعقّداً صهر المادة المبنية وجوّف أحجامها ونَحَتْ فراغاتها الداخلية. عجقة منازل وممرّات وأحواش وجنائن ميّزت هذا الحيّ وأعطته طابعه الخاص، فبدا كتجمّع قرويّ بُني هنا على قاب قوسين من قلب المدينة.

ساحة باب إدريس ليست بالبعيدة، وهي تطلّ علينا عند طرف شارع فرنسا، مقابل كنيسة الكبوشيّين. لم يبقَ من البوابة القديمة للمدينة التي كانت تنتصب هنا سوى هذا الشعور الغريب بأننا في مكان يُشكّل مفصلاً بين الأسواق المحصورة ضمن الأسوار وأرباض الساحل الغربي

حيث ظهرت، منذ منتصف القرن الماضي، أولى اللوكندات التي تحوّلت فيما بعد إلى فنادق العاصمة.

مكانٌ ساحر يعجّ بذكریات المدينة المشرقیة وینتظم حول خلیج الزيتونة: إنها لظاهرة فريدة في مدينة تمدّدت نحو الداخل على جانبي طريق الشام وأدارت ظهرها للبحر فلم ترتبط به إلّا من خلال الحرم المباشر للمرفأ. على عكس ذلك، فالبحر هنا طبع بوجوده تركيب النسيج المدني، فحدّد اتجاه الشوارع التي تنحدر من الجنوب إلى الشمال نحو الطريق الساحلي: شارع سوق الطويلة الذي شكّل، منذ العهد الرومانية، المِخْوَر المُنظَّم لمُجمل المنطقة، وسوق أیّاس الذي كان یربط قلب المدينة بالحوض القديم للمرفأ، ثم سوق الجمیل، أول شارع مستقیم شُقّ في منتصف القرن الماضي، وأخيراً شارع البطریق حویك، (أو شارع البريد العثماني سابقاً)، الذي كان یمتد بمحاذاة خان أنطون بك حتى المقاهي الشعبية على شاطئ البحر.

تظهر لنا التحوّلات المتعاقبة للأسواق القديمة كصور مرّکبة، حيث تختلط خطوط المدينة التاريخية بالأبنية الجديدة، وتنتج أحجاماً وأشكالاً متداخلة تُغطّي بعضها البعض الآخر، فتتكثّف حيناً ثم ترتخي وتنفكّ لتعود وتُلملم نفسها من جديد. وتنكشف لنا صورة مدينة تحرّرت من ماضيها بقدر ما ارتبطت دوماً به، فأعادت باستمرار استعمال أجزائه المنسية لتمتلكها وتعيد تركيبها من جديد. مدينة أعادت إنتاج ذاتها على مدى العصور بفعل قدرتها على استيعاب ماضيها لتحوّله باستمرار.

هكذا، فإن المسیر الذي سلكناه، بین فراغات الخريطة وغموض

رسوماتها، أدّى بنا إلى استنباش صور أعادت إلى ذهننا مُخططات مدينة ظنّا أننا نسيناها. وبهدف قراءة هذه المخططات وتبيان ملامحها وسط ضباب الخريطة، اتّبّعنا، بدلاً من المواجهة المباشرة، طريقاً ملتوياً سمح لنا، انطلاقاً من فتات الأجزاء المُخطّمة، إعادة اكتشاف هذا النظام الخفي، هذا التراكب من الأحجام والأجواف الذي يُميّز النسيج المدني.

لقد قادنا خط السير هذا من الأحياء الخارجية المحيطة بالوسط التاريخي إلى الطريق الساحلي على قاب قوسين من قلب المدينة القديمة. لكن، عند وصولنا إلى هذه النقطة، تحثّم على رحلتنا الخيالية أن تنقطع قسراً: إذ إن بقعة بيضاء فسيحة تشغل حيّز الخريطة، فتُخفي خطّ الساحل وتمحو تجويفات الخلجان والرؤوس المشرفة. ويصطدم نظرنا بكتلة مُتهافتة لا شكل لها تُغطّي البحر. إنها أطنان النفايات التي رُميت هنا خلال سنوات الحرب، أُضيف إليها في كل فترة هدنة ركام عمليّات رفع الأنقاض، فشكّلت، كما يُسمّيها التصميم بحياء، «منطقة الردم»: جبل من الأتربة والنفايات والحجارة يغزو الشاطئ، ثؤلولة لا تتوقّف عن النمو والانتفاخ تتغذى بالأنقاض الجديدة التي تتراكم هناك على موجات متلاحقة مثلها مثل ورم سرطاني ينخرّ كل الأنسجة التي تُحيط به.

فالمرض الخبيث قد أصاب المدينة فعلاً. الأحياء المحيطة بساحة البرج، التي أُزيلت بالجرّافات والديناميت في ذلك الخريف من سنة ١٩٨٢، بينما كانت المدينة تستفيق من كابوس الحصار الإسرائيلي، تُشكّل الآن ما يُشبه الجرح المفتوح في وسط الخريطة وترسم بقاياها

بقعةً بيضاء تقابل بشكلها الأجوف البقعة البيضاء الدالة على الردم: فمن لحمها الحي تُغذي مدينة بيروت صنوها المريض.

لقد وصلنا في نهاية المطاف إلى طريق مسدود: جرح نازف تورّمت جوانبه، ثقب قلق في وسط الخريطة، يُوحى بزوال قلب المدينة وتحوّله إلى مجرد فراغ يتوجب ردمه. فراغ مُقلق يُنذر بما هو أعظم.

ولمتابعة مسارنا، علينا أن ننتقل إلى المرحلة التالية. إذ لا بُدّ لنا من أن نستوضح الخريطة الثانية التي ستقودنا إلى نقطة الانطلاق في عملية الإعمار، علّنا ندرك علاقة هذه العملية بمدينة قديمة ما كدنا نبليغ قلبها بعد مسار طويل حتى أضعنا أثرها.

الخريطة الثانية أو المدينة النقيّة

«ليس من الحماية القول إن إثناء البشر يبدأ بالقضاء على الجرائم. عندما يصبح كل شيء نظيفاً ونقياً وحينما نتمكن من وضع حدّ لكل عدوى اجتماعية وجراثومية، لن يبقى عندئذ سوى فيروس الحزن في عالم النظافة والتكلف القاتلين»

جان بودريار

يغزو البياض الخريطة، فيُغطّي التضاريس ويردم الفجوات. هذا المنظر الأملس النقي يؤكّد حقيقة كنا ندركها منذ البدء: لقد امتدّ الفراغ ليشمل الحيّز بكامله.

ما عادت الجروح تنزف وأضحت القروح شبه نظيفة ومُطهّرة: فالِلمبضع مرّ من هنا. في ضوء نهار مُضطّبع لا ظلّ فيه، تلمع الأشياء بعيداً عن تأثيرات الزمان والمكان. إذ لم يبق شيء من أحشاء المدينة، من تمرّقاتها

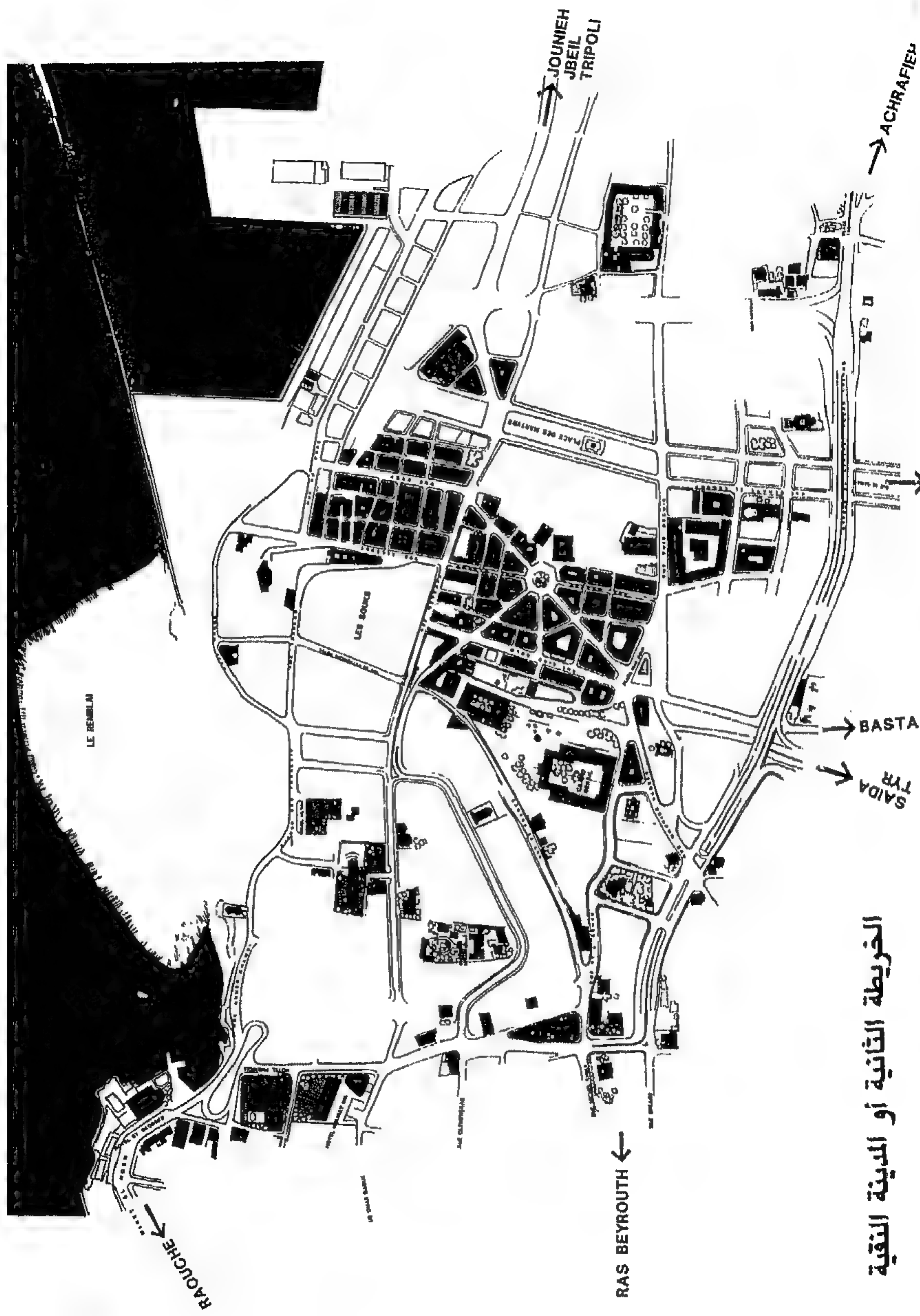
وفجواتها، من تجاعيدها وشقوقها. لا شيء سوى هذا الفراغ الصافي الذي تُزيّنه جزر متفرقة، كأنه صحراء تطفو فيها الأبنية التي نجت من الدمار.

أشكال مُحدّدة ذات تقاطيع دقيقة، كأنها مُفصّلة من الكرتون الأسود: فالأجزاء التي صُنّفت في الخريطة الأولى كـ«أشياء للرؤية» تبرز هنا في وحدتها الرائعة، وقد تخلّصت أخيراً من النواقص التي كانت تُشوِّش صورتها. إنها المدينة الحقيقية الجديرة بالاهتمام، مدينة الأبنية التاريخية والإرث الذي سيُعاد تأهيله!

لماذا إذاً هذا الشعور بعدم الارتياح، هذا الانطباع الغريب الذي ينتابنا دون أن نتمكن من التخلّص منه، بوجود خسارة لا تُعوّض؟ لماذا هذا الإحساس المزعج بأن إعادة تأهيل المدينة هو فعلاً قضاء عليها؟

الآنّ هذا الضوء الباهر الذي يمحو الألوان الباهتة والأنوار الخافتة يحثنا للبحث عن الوجه اللامرئي ضمن ما هو مرئي، ويدفعنا للالتفات نحو الوجوه المختبئة في الظلّ؟ نحو تلك الأشكال الملتوية والتضاريس والثغرات والإضافات الهامشية التي يعجّ بها نسيج المدن؟ فتراصّ البناء الحضري تتخلّله دائماً ممّرات ضيّقة وتشقّقات وتكسّرات وانقطاع في تواصل الحيز، فيتجاور الصغير مع الكبير والبعيد مع القريب والعادي مع الأثري.

إنّ الذاكرة الانتقائية لأصحاب المشروع قد نصبت نفسها حاكماً مطلقاً، ففصلت الحَبّ عن الزؤان، ما هو جدير بالبقاء عمّا سيسقط في غياهب النسيان. فهي لم تلاحظ الأشياء التي لا تخضع لنظامها المنهجي الصارم، أو بالأحرى فهي ما كادت تلمحها حتى نبذتها وصنّفتها في خانة الشواذ.



فبعد تدمير الأسواق المحيطة بساحة البرج، أتى دور الأسواق القديمة الواقعة شمالي ساحة باب إدريس فهُدمت بالجرافات والديناميت، كما أصبحت أحياء الغلغول ومار مارون ووادي أبو جميل مُهدّدة بالزوال، بالرغم من أنها تمثل آخر معالم متجانسة لنسيج المدينة العثمانية. فكلّ شكل يبتعد عن النموذج المثالي المحدّد مسبقاً يختفي كلياً من الخريطة ويُصبح هدمه جائزاً.

هكذا، تُطرح على بساط البحث، وبشكل مُلحّ، قضية التراث المدني. في آخر كتاب للعالمية الفرنسية فرنسواز شوي بعنوان التراث كرمز^(٤)، تستعرض المؤلفة تطور مفهوم التراث في الثقافة الغربية، كما تستعرض المراحل المختلفة التي أدّت إلى توسيع هذا المفهوم ليطال الشأن المدني في مختلف أنحاء العالم.

فقد طُرح هذا الموضوع للمرّة الأولى منتصف القرن التاسع عشر، إثر التحوّلات الجذرية التي أحدثتها الثورة الصناعية في بنية المدينة الأوروبية التقليدية. وأنتجت هذه التحوّلات ردود فعل تميّزت بالتركيز على ما تسمّيه شوي «الوجه التذكيري» للتراث وبالدعوة لاعتبار النسيج المدني بمجمله كموضوع إرثي ينبغي إلّا يُمس وألّا يطلاله أي تغيير مهما كانت الظروف. مثل هذا التوجّه يؤدّي إلى حصر المدينة في ماضيها إذ يعتبرها أرضاً مقدّسة لا تتحمّل أي تطوير ويجعلها موضوع مفارقة تاريخية لا تتأثر بالتحوّلات الاقتصادية والاجتماعية، فيُخرجها من التاريخ بكلّ معنى الكلمة.

(٤) فرنسواز شوي، التراث كرمز، منشورات لوسوي، باريس ١٩٩٢.

أما التيار الثاني، فقد برز منذ مطلع هذا القرن، إثر فشل دعاة «المدينة التذكارية» في منع التحوّلات الجذرية التي رافقت تطوّر الرأسمالية من أن تطال مجمل المدن الأوروبية. وقد ركّز هذا التيار على «الوجه التاريخي» للثوى القديمة في المدن الأوروبية، فدعا إلى اعتبارها تحفاً فنية ينبغي إعادة تأهيلها وحصر النشاطات فيها كي يتم الحفاظ على طابعها الفني. ومثل هذا التوجّه يؤدي بدوره إلى فصل المدينة التاريخية عن عجلة الحياة وإلى إخراجها نهائياً من التاريخ.

مقابل هذين المفهومين الجامدين للإرث المدني، اللذين يحصران المدينة في مأزق عقيم، تعرض شوي توجّهاً آخر، يتميز بكونه عملية تركيبية تتخطى حدود الموقفين السابقين. فالمدن التاريخية ليست مجرد تجمع لأبنية أثرية ولا هي تحف تُحفظ في المتاحف. بل هي، أولاً وقبل كلّ شيء، أنسجة حيّة ترتبط ببيئتها، ينبغي معالجتها من خلال إدخالها في منهجية أوسع تشمل الظروف المحيطة بها وتهدف إلى توثيق علاقتها بالحياة الحاضرة. هكذا، تتخذ هذه الأجزاء قيمتها الفعلية إن من خلال ارتباطها بالشبكات الأساسية التي تُنظّم تطور المجتمعات أو من خلال الحفاظ على حيويتها الاقتصادية وعلى الطابع الاجتماعي لسكانها. فبدلاً من التركيز على تحويل المدينة التاريخية إلى تحفة فنيّة تُزيّن وتُؤهل فتوضع خارج الحياة، يُصبح بالإمكان إيجاد دور جديد لها ينطلق من الإقرار بقيمتها الفريدة كمركز للتاريخ الحيّ ويهدف إلى توثيق ارتباطها بعالم اليوم. والتراث نفسه لا يتحوّل إلى موضوع خرافة لاعقلانية، ولا يُحنّط من خلال إعادة تأهيل عقيمة، بل يُصبح المرتكز الذي تقوم عليه ذاكرتنا في المستقبل.

حينذاك، تتوضّح مسألة الذاكرة برؤية أخرى. فالقول إن المدينة تتمحور حول ذاكرتها يمكن أن يعني كل شيء ولا شيء معاً، إنه تحصيل حاصل. فالمدن ليست سوى تراكم لطبقات مبنية، وأبعاد متتابعة دُمّرت وأُعيد بناؤها الواحدة تلو الأخرى، فشكّلت تراكمات تاريخية متدرجة تحمل في طياتها الذاكرة الجماعية للسكان. ولا إعادة إعمار ممكنة دون هذه الذاكرة التي تُبرز وجه الشهادة المعذب.

هكذا إذاً، إن لم نحفظ من المدينة القديمة إلاّ بأبنيتها التاريخية وإن اقتلعنا تلك الأبنية عن النسيج الذي يحويها وإن قطعنا الجذور التي تربطها بالجسم المدني الذي يحيط بها، نكون قد فصلناها عن التربة التي تُغذيها، وقضينا على كل إمكانية للشهادة لديها. حيثُذ، تفقد الأبنية التاريخية قدرتها على مخاطبتنا وتحوّل إلى نعوش فارغة، إلى قبور مدنسة لا تشهد إلاّ على موتها وعلى موت المدينة.

لقد ساقطنا قراءة الخريطة الثانية إلى ربط موضوع التراث المدني وموضوع ذاكرة المدينة بالخيارات الأساسية التي تُحدّد علاقتها بمجمل البيئة المدنية، وبشكل خاصّ، بالرؤية الشاملة لعملية إعادة الإعمار. فهذه الرؤية بالذات هي التي تُوجّه مقصّ الرقيب ومبضع الجراح فتُقرّر مصير الذاكرة وتختار ما يجب الحفاظ عليه من نسيج المدينة القديمة. هكذا، يُصبح الماضي محكوماً بالمستقبل، وتتكشّف قراءتنا لما كان يبدو تقييماً موضوعياً للإرث المُرمّم عن كونها قراءة جوفاء للمدينة التي سيعاد إعمارها.

كي ندرك المعنى المستتر لهذه القراءة، علينا الآن أن ننتقل

إلى المرحلة التالية، علّنا نكتشف، في الصورة النهائية للمدينة المُعمَّرة، المنطقَ الخفيَّ لمشروع لم نتمكن حتى الآن من إدراك معناه الحقيقي.

الخريطة الثالثة أو المدينة المنظّمة

«لقد نسخوا كل الروائع الكلاسيكية للهندسة بطريقة فريدة بضخامتها»

أرثور ريمور، الإشرافات

وضوح، نقاء وثقة: تنتظم الصور بعناية فائقة لا تفسح مجالاً للإبهام أو التأويل وتُشَيِّقُ الأشكال بدقّة وتوازن لتوحي بأنه، إذا ما هامت الظلال على أطراف المدينة، فلم يعد هناك مكان لها في وسطها.

إنه لتناقض عجيب في التصوير: فبينما لم تظهر المدينة الموجودة إلا بشكل مُشوَّش وجزئي، تتشكّل المدينة الوهميّة بالمقابل، لشكّون صورة متكاملة يبدو من خلالها المُخطّط وكأنه أصبح أكثر حضوراً من الواقع نفسه.

هكذا ترسم، مكان ثؤلولة الردم، جزيرة جديدة تبدو وكأنها استحضار غريب لمدينة البندقية، فتنتزع صورتها من الذاكرة صورة الشاطئ القديم. كما تمتدّ مكان ساحة البرج جادة ضخمة تحتضن واجهات أبنيتها مناظر مهيبة. وفي وسط الخريطة تبرز تلة السرايا وكأنها معبد جديد للسلطة يُشرف على المدينة، كما ترتفع عند حوض المرفأ القديم أبراج عجيبة من البلّور لتوحي بسراب الدوكلاندز اللندنيّة.



الخريطة الثالثة أو المدينة المنظمة

ينحني المدى ويتمدد ثم ينطوي ويتكسر، حاملاً أحياناً بقايا الجسم القديم: فبينما ترتبط الجادات الضخمة بالمسالك المحفورة في الأرض والتحويلات والمستديرات، تتحوّل الطرقات القديمة إلى معابر ثانوية وممرّات للمشاة. وإذا كان التنظيم الجديد للمدى لا يتقبّل الأشكال «الشاذة» الملتوية التي كانت تُميّز المدينة القديمة، فإنه يضمّ بالمقابل الأبنية الأثرية المعزولة كما يهضم بسهولة التخطيطات الهندسية التي أنتجها التنظيم المدني الكولونيالي.

هكذا يتوضّح دور تلك الأبنية التي لم تُدمّر والتي كانت تعوم وحدها في فراغ الخريطة السابقة: إنها وسيلة لدخول العالم الجديد ومعبر رمزي بين المدينة القديمة والمدينة التي سيُعاد بناؤها. فإنّ ضمّ المُخطّط هذه الأشكال المعزولة فذلك لأنه يستغلّها لتبرير منطق التفخيمي وليستوحي شرعيته من خلال اللجوء إلى أسطورة طير الفينيق المنبعث من رماده.

لنذهب أبعد من ذلك: ما يُعبّر عنه مثل هذا التوجه في الحقيقة إنما هو مشروع مدني تأسيسي يطمح، من وراء إعادة إعمار الوسط، إلى إجراء تحويل جذري في مكان وزمان المدينة بكاملها. فإن كان كلّ فعل مؤسّس يفترض وجود نظرية تأسيسيّة، فهو يفترض بالقدر ذاته إيجاد علاقات تُنظّم الحيّز بشكل رمزي: ألم تُؤسّس المدن حسب التقاليد الرومانية من خلال رسم محاور كبرى تُنظّم جسم المدينة وتسمّهُ بشكل رمزي؟ ألم تربط هذه التقاليد بداية نشوء المدينة بحفر خندق بالمحراث يلفّ أرضها ويظهر حدودها؟

يستعيد المشروع المعروض علينا هذه الطقوس المندثرة: فهو يُبرز

المحاور الكبرى التي تطبع جسم المدينة وتُشير فيها إلى الأماكن الرمزية العائدة للمشهد المديني الجديد. كما يحفر طرقات سير سريعة تُشكّل خندقاً متواصلاً يلفّ وسط المدينة ويرسم حدوده فيعزله عما يدور من حوله. فالاستحضار مباشر والشبه أكيد. إذ، كما يُذكرنا ميرسيا إلياد، فإن تأسيس مدينة جديدة هو تكرار لعملية خلق العالم.

إن إعادة إعمار المدينة على أسس جديدة بالكامل تنطوي إذاً على أمر خطير كما لو أن مَحَوَّ آثار الحرب وإيجاد هويّة للمدينة المُعَمَّرة يجب أن يمرّ بالضرورة عبر نسيان الماضي. فمند القدم، رُبِطت أساطير تأسيس المدن بالعنف والحرب: كان على رومولوس أن يقتل ريموس كي تتأسس مدينة روما، كما كان على آل هوراس أن يقتلوا آل كورياس لتبقى تلك المدينة حيّة بعد ولادتها. ثم وجب أن تموت مدينة آلب كي تحيا روما من جديد.

في هذا الإطار يُطلب من المشروع المديني أن يلعب دوراً شفافياً بصفته نوعاً من فقدان للذاكرة وظيفته حماية المدينة من الشياطين القدامى الذين تسبّبوا بدمارها. ويبدو وسط بيروت وكأنه مركز للجِداد، إذ إن مهمّة الجِداد هي بالضبط تأمين إمكانية استمرار الحياة. وكأن موت المدينة سيسمح بالقضاء على الموت في المدينة، ليُجسّد قيامتها من جديد.

إنّ المقصود في الحقيقة هو بناء مجتمع جديد على أنقاض المجتمع القديم. وإن هُدمت بيروت القديمة فبُغية أن تصبح ولادة هذا المجتمع الجديد ممكنة: عندما يكون كل شيء رماداً يُمكننا العودة إلى نقطة

الصفير والانطلاق من جديد دون أن نندم على شيء. أما نقطة الانطلاق بالنسبة لبيروت فهي تتجسّد في تلك الحقبة التاريخية التي تلت سقوط الأمبراطورية العثمانية، حين لم يكن شيء قد تقرّر بعد بشكل نهائي وحين كانت كل السبل تبدو ممكنة. لماذا اختارت الذاكرة الانتقائية أن تحافظ في تصميم المدينة الجديدة على الأحياء التي أُعيد إعمارها إبان الانتداب على أنقاض المدينة العثمانية؟ محاولة غريبة تلك التي تقضي بتجميد مدينة في فترة محدّدة من تاريخها، فترة الانقطاع التي سبّتها دخول الحداثة الغربية إليها. في هذا الحال، يبدو المشروع المعروف علينا اليوم وكأنه يريد تأمين استمرارية عملية التحديث المدني التي بدأت في العشرينات والتي بقيت غير مكتملة بسبب مقاومة النسيج المدني القديم فيعيد كتابة التاريخ على أسس جديدة.

كل أمة تتوق إلى التعبير عن ذاتها في مشاريعها المدنية إبان الأوقات العصيبة من تاريخها. فيبرز الحيّز المدني وقتذاك وكأنه تجسيد ورمز لإرادة وشم الزمن: إنه تحدّ معماري في وجه الموت. ومشروع إعادة إعمار وسط بيروت يُظهر المدينة الجديدة وكأنها غير قابلة للتدمير، فيعرضها بشكل نهائي لا يقبل تعديلاً ولا تحويلاً. صورة رائعة يهدف بريقها إلى محو ضباب الأسس الأسطورية، تنتصب فيها ناطحات السحاب وكأنها أبراج بابل جديدة تتحدّى السماء.

وإن أبقّت تلك الصورة على أجزاء من الماضي، محفوظة في نواويس زجاجية فخمة، فذلك لأنها لا تقبل الموت إلا بمقدار ما يسمح هذا الموت بتبرير مخططات المستقبل. لكن هذا الخيال الذي يرغب في طرد

كل علامات الدمار من المدينة يلعب بالنار: فهو يُولّد صحراء حيث اللامعقول لم يعد له شكل ظلال إنما يتخذ، كما هو الحال في مسرح جان جينيه، شكل النور بالذات.

الحيز المتجانس

تقول اليس: «المسألة هي معرفة ما إذا كنت تقدر أن تجعل الكلمات تعني شيئاً آخر غير ما تريد هذه الكلمات أن تقول».

ليجيب همبتي دمبتي عتدّا: «هل إن المسألة هي في معرفة من سيكون السيّد...».

لوس كارول

إن المدينة التي سيُعاد إعمارها يغزوها الضوء الساطع، غير أن نورها يبهرنّا. عالمها أرضٌ بدون حفر وسماء لا غيوم فيها وناس لا تعرف الشكّ. فالصورة المتألّثة لمدينة المستقبل تهدف إلى نقلنا نحو زمن آخر، زمن الحيز المصقول والمنقّح. إلّا أنها، وفي الوقت نفسه، تُخفي تناقضات المدينة الحقيقية وتمنعنا من رؤية التحوّلات العميقة التي تجري فيها على الأرض.

فوسط بيروت اليوم، وبالرغم من تفكّكه وانحلاله، لا يُشكّل في الحقيقة حفرة سوداء^(٥). إذ كفاه أن تصمّت الأسلحة لبضعة أشهر، كي تدبّ فيه الحياة شيئاً فشيئاً وإن من خلال أشكال غير مألوفة. ففي عطلة

(٥) يصف هذا المقطع وسط مدينة بيروت كما كان يبدو للنظر في منتصف سنة ١٩٩٢. منذ ذلك الحين، أدّى استمرار التدمير وترحيل السكان الذين كانوا يقطنونه إلى تغيير جذري في صورة الوسط كما يتخيّلها سكان بيروت. وهو يبدو اليوم كأرض شبه خالية تنتظر بدء ورشة الإعمار.

نهاية كل أسبوع، وما إن يصبحو الطقس حتى تُغطي المظلات ساحة
البرج وتُقام عليها مقاهي الأرصفة المرتجلة، فيتحول فراغ الخراب
الموحش ولعدة ساعات إلى موطن للأعياد العابرة. وعلى بعد خطوتين من
ساحة رياض الصلح، عادت الحياة إلى المقاهي والمطاعم الشعبية في
حيّ الغلغول، إذ ليس من السهل أن يجد المرء غرفة خالية في أحد النزل
القديمة الرخيصة التي كانت مزدهرة هناك قبل الحرب. أمّا ساحة باب
إدريس، فقد حولها المهجّرون إلى هبكل للحرف، تنمو فيها عجقة
النشاطات والمهن، بينما لا يزال حيّ وادي أبو جميل يعجّ بالأولاد،
يتمتّعون بخبايا أزقته المتعرّجة ويحوّلون أحواشهم وبيوتهم المزدهرة
بالسيارات إلى ساحات للعب واللهو. وفي كل مكان من مفارق طرق
الوسط القديم، تقوم أسواق مرتجلة ومحطّات تؤمّن التواصل مع باقي
أجزاء المدينة فتخلق محاور استقطاب من نوع جديد وتنظّم شبكات
اتصال تحدّي الدمار الذي خلفته الحرب.

ولئن تعذّر على الذاكرة أن تجد طريقها وسط تلك الفوضى العارمة،
فإن هذه البقع الصغيرة المتوالدة من الأماكن المأهولة تُكوّن تدريجياً
أجنّة ممارسات مدنية حقيقية. فمن خلال هذا الاستعمال غير المتوقع
للأمكنة القديمة، هناك شيء ما «يبدأ» بالمعنى السّردي أو القصصي:
هناك في الحيّز المدني كما في الرواية، إشارات خاطفة تُبشّر بالتطورات
المقبلة.

كيف يمكن أن نفهم تلك الممارسات «الملتوية» التي تنمو اليوم في
وسط بيروت الآخذ يستفيق؟ ربما ظهرت كتعبير عن رفض جذري أو

كرّدة فعل مسبقة على نمط من المركزية الانتقائية قد يُحوّل قلب المدينة إلى حيّز حصري مُخصّص لذوي الامتيازات.

أفليس هذا هو الهدف الحقيقي لمشروع يحاول إقصاء كل «الشواذات» من المدينة الجديدة ليشيد فيها قلعة منقاة معزولة عن العالم الذي يحيط بها؟ إن هُدمت بقايا الوسط القديم، فلأنها يمكن أن تُكوّن واقعاً خطيراً يُهدّد هذا المشروع: فهي تضم أمكنة لا تخضع للسلطة المسيطرة وتخلق ممارسات جديدة يصعب إخضاعها للمنطق الذي يتحكّم بمجمل عملية إعادة الإعمار.

هكذا يبرز الرهان الأساسي للمشروع على حقيقته: إنه ليس مجرد مشروع تخطيط هندسي بريء بقدر ما هو، على الصعيدين الاقتصادي والاجتماعي، عملية تملك فعلية لقلب المدينة.

هناك ظاهرة في نيويورك اتفق على تسميتها بـ«الصاعقة البيضاء» وهي التسمية التي تشير إلى الطريقة المتبعة من قبل بعض المالكين لإخلاء مبانيهم من مستأجريها الفقراء، وذلك باستئجار خدمات مُفتعلي حرائق محترفين لإشعال النيران فيها. بعد دراستهم لهذه الظاهرة، خلص بعض علماء الاجتماع الأميركيين إلى الاستنتاج بأن هذه الطريقة، مع كل قذارتها، لا تعدو كونها تعبيراً مثيراً لذلك المفهوم الهندسي الذي يُريد أن يُخصّص لكلّ حيّز دوره وأن يزيل أية ازدواجية في الأمكنة، فيمنع بذلك الاختلاط ويؤسّس لمدينة ذات لون واحد.

إن الاستراتيجية التي يتّبعها المشروع، والهادفة إلى تطوير كل ما يمكن أن يتنامى عشوائياً لرميه خارج المدينة ومنعه من العودة إليها،

تشكل مجازفة حقيقية. فعندما يواجه حيّز المدينة التي تم تطهيرها حيّز الضاحية «القذر»، عندئذ يتلخص هدف التخطيط المديني في تقسيم المجال إلى قطاعات معزولة وعوالم منغلقة على نفسها. فمشروع إعادة إعمار وسط بيروت الذي آل على نفسه محو آثار الحرب سيؤدي فعلاً، إذا بقي أسيراً لهذا المنطق، إلى تكريس نتائج تجزئة الحيّز التي ولّدتها الحرب وإلى إعادة إنتاج ذلك الوضع المتأزم الذي كان يريد التخلص منه.

ذلك أن مفهوم «النقاء» يمكن أن يتحوّل إلى أشدّ أشكال الإقصاء قسوة. وأسطورة «الرجس» يمكن أن تؤدي دون كبر عناء إلى نشوء حيّز متفجّر.

هكذا، إذا حاول مشروع إعادة إعمار وسط بيروت أن يجمع بين همّ المردود الاقتصادي والرغبة في التعبير عن عظمة طموحه، يبدو هذا المشروع، وبشكل ساخر، كأنه يحمل في طيّاته مفارقة تاريخية: فهو عاجز عن السير قدماً حتى النهاية في منطق الجذري القاضي بتدمير كل شيء من أجل إعادة صياغة حيّز مديني متجانس بشكل كامل. وتراه يُحافظ على أجزاء معزولة من المدينة السابقة، محاولاً التوفيق بين المردودية والرمزية، وبين الميول التحديثية والميول الأثرية. كما تراه، في اختياره لأشكاله التعبيرية، وكأنه قد أخذ من كل وادٍ عصاً، فهو يجمع بمزاجية انتقائية الأشكال المستوحاة من الطراز المحلي التقليدي بتلك المستعارة من المنايع العالمية، ويُنتج صوراً تبلغ أحياناً درجة السذاجة، كتلك السطوح الغريبة من القرميد الأحمر التي من المفترض بها أن تغطي ناطحات السحاب!

إذ، في غياب أية نظرة مستقبلية لتطور المدينة، وفي غياب أية رسالة

هندسية فعلية، ليس هناك من أسس تُحدّد الطابع الجمالي للمشروع سوى الخيارات الفردية الكيفية وأذواق وشهوات المهندسين أو المتموّلين.

إلا أن هذه النفحة الانتقائية قد تكون أيضاً تعبيراً عن ردة فعل سلبية ترفض طرح السؤال الأساسي حول ماهية الدور الممكن للمدينة بعد إعمارها وحول مستقبلها كحاضرة إقليمية. فالدور التقليدي الذي كانت تلعبه بيروت كوسيط بين الغرب والداخل العربي قد انهار بسبب عدم الاستقرار الاقتصادي والسياسي، وبسبب التشويه المستمرة لصورة المدينة خلال ما يقارب الخمس عشرة سنة من القتال. وعلى خطّ مواز، أدّت سلسلة من التطوّرات التقنية والاقتصادية والسياسية على الصعيد العالمي، إلى إعادة النظر في مبدأ تمرکز المؤسسات والقدرات، ممّا يطرح على بساط البحث الدور المحتمل لبيروت كعاصمة للخدمات. ففي حين أن المفاهيم التقليدية للمسافات والزمن قد انقلبت رأساً على عقب، أصبحت أبو ظبي اليوم على بعد خطوتين من لندن، كما أصبحت الرياض أقرب إلى نيويورك أو طوكيو منها إلى بيروت.

في هذا الحين، وفي غياب أي تحديد لدور جديد لبيروت، لا يمكن لمشروع مديني بهذا الحجم أن يركّز على أسس حقيقية. فبسبب طابعه الشامل الذي لا يفسح أي مجال للمداخلات الهادئة والتدريجية، وبسبب جموده وافتقاده لحدّ أدنى من المرونة، يُعرّض هذا المشروع عملية إعادة بناء وسط بيروت للخطر.

هكذا، يبدو أن دور الصور التي يعرضها المشروع علينا يتلخّص بنوع من «التسلية المأساوية». وإذا كان الساحر هو هذا الشخص الذي يُحقّق

تركيبات لا يمكن تحقيقها على الصعيد الجماعي بين المنظومات الرمزية، فلا عجب إذاً أن نواجه في بيروت اليوم مثل هذه الموجة من التعلّق بالحلول السحرية.

في كتاب المسالك^(٦) يلفت ولتر بنيامين النظر إلى أن غاية مشروع هوسمان الحقيقية في باريس القرن التاسع عشر كانت وقاية المدينة من عودة الحرب الأهلية. فعندما أعاد هوسمان بناء باريس مُدمّراً أجزاء واسعة من أحيائها القديمة، كان يريد أن يجعل من إقامة المتاريس فيها أمراً مستحيلاً إلى الأبد. ومع ذلك، فإن المتاريس التي رفعتها الكومونة سنة ١٨٧٠ كانت أقوى من أي وقت مضى، فقطعت الجادات الواسعة وحوّلت باريس هوسمان إلى مدينة متمردة. أليس هناك من مخاطرة في ذلك التوجّه الهادف إلى كبت ما لا يُضبط، من أن يعود ما كُبت، لكن بشكل مأساوي؟

الحيز المتعدّد الوجوه

«إن الحيز المتعدّد الوجوه، الصاحب الفوضوي المشاجر، القزحيّ الموشح بالف لون، ما هو إلا الممكن بالذات».

ميشال سير، كتاب البدايات

إن القراءة التي قمنا بها للخرائط الثلاث سمحت لنا أن نكتشف، وراء مشروع إعادة إعمار وسط المدينة، صورة تركيبية موحّدة ومركّزة تميّز بالتماسك والتكامل: كيان شامل وتام، يلقي على عاتقه ترتيب العناصر

(٦) ولتر بنيامين، كتاب المسالك، منشورات سير للطبعة الفرنسية، باريس ١٩٨٩.

المُبَعَثرة التي تُكوّن جسم المدينة في تنظيم متجانس للحيز. بفعل تماسكها الداخلي، بدت لنا هذه التركيبة وكأنّها معزولة عن العالم الذي يحيط بها، كيان مستقلّ يتحدّى كل ما يحيط به ويرفض الاختلال الذي يعمّ باقي أجزاء المدينة. لكن، وبالرغم من الرضى الفكري الذي قد تولّده مثل هذه التركيبة، انتابنا شعور بأن شيئاً ما مهّدّ بالضياح: تراث من العلاقات والروابط الدقيقة وتفاوت أزمنة وإيقاعات كانت تصبغ المدينة القديمة.

فالخوف من الفوضى المراد طردها خارج المدينة يُعبّر عن رفض لتعددية الوجوه ولخلط «النقي بالدنس»، كما يعبّر عن رفض للنور الذي قد ينبثق من الظلام. لكن، هل من وجود أبداً لوحدة إلّا وغمرها التنوع ولنظام متماسك دون تصدّع ولبناء منظّم لا يحمل بذور عدم الثبات؟ فالتعددية حاضرة في كل مكان وهي تحيط بنا وتغمرنا، تتجلى لنا بأشكال مختلفة وتتخذ مظاهر شتى.

حتى أن المدن الأكثر تنظيماً ليست متجانسة إلّا ظاهرياً.

فالأشكال الجديدة تتجانب فيها مع الأبنية القديمة، والأقسام المخطّطة تواجه الأماكن التي نمت بعفوية كاملة، كما أن أي احتكاك بين العناصر المتنافرة يولّد توتراً في الحيز يؤمن استمرار تطوّرها.

إن التشكيلات التي خطّط لها هوسمان في باريس القرن التاسع عشر لم تكتسب معناها الحقيقي إلّا بسبب التشعبات والتشابكات التي أدخلتها في قلب المدينة. فالجادات والشوارع العريضة التي رسمها هوسمان تعايشت مع الأنظمة القديمة للباحات والمسالك والممرّات

المسقوفة فتداخلت المدينة الجديدة بالمدينة القديمة وولدتا تلك التشابكات والالتقاءات المفاجئة التي لطالما استهوت السرياليين. فالاختلال يظهر تلقائياً في قلب النظام كما يُخلَق النظام من الفوضى نفسها.

لكن هذه المواجهة المستمرة وهذه التعددية الحتمية ينبغي ألا تُفهما كظاهرة مرضية بل كعنصر أساسي يصنع المدينة. إذ ذاك، تغيب صورة المدينة المغلقة والمقفلة، لتُفسح المجال أمام حيّز أكثر دينامية وانفتاحاً، حيّز يحمل في طياته التناقض والمفارقة ويكون قادراً على استيعاب كافة الاحتمالات. ألهذا السبب، وبالرغم من تفككه وعزلته المأساويين، يبدو وسط مدينة بيروت اليوم وكأنه يُعبّر أفضل تعبير عن المنظر المدني لنهاية هذا القرن؟ إنه تعايش بين أزمنة وكيانات مختلفة، صور دمار تتراكب مع أبنية شبه سالمة، أزقة تعجّ بالحياة لا نكتشفها إلا بعد مسيرة طويلة موحشة وعالم يتميّز بالتشابك والتصادم.

وإذا كان هذا التركيب العجيب للحيّز يُناقض رؤيتنا «الكلاسيكية» لتنظيم المدن، إلا إنه يشير في بعض جوانبه إلى احتمالات تطورها المستقبلية. فالمفهوم التقليدي لـ«التناغم المدني»، تلك الصورة المثلى التي أنتجها الفكر التنويري خلال القرن السابع عشر، تبدو لنا اليوم مجرد وهم خيالي. إذ، في مقابل التفككات والانفعالات التي تُميّز المدن المعاصرة، لم يعد هذا المفهوم قادراً على توفير أجوبة مناسبة للأسئلة الخطيرة التي تطرح نفسها بالحاح. وفيما بات مفهوم التناغم يظهر كهدف مستحيل المنال، أصبح عدم الاكتمال يشكّل المضممار العام

للمدينة، ومقابل ثبات الأشكال القديمة المُطمئن، تظهر توازنات اليوم وكأنها أكثر اختلالاً.

هكذا، يتواجه نموذجان. لدى الأول دقة المفهوم وبساطة الترتيب المُنظم، فيرتكز، مثله مثل البلاغة الكلاسيكية، على خطاب لائق يستند إلى فكرة التطور المتواصل للأشياء. أما الثاني، فينتهي إلى «النموذج المتقطع» الذي عالجه رولان بارت، فهو دائماً يُرفق الجديد بالماضي، لا يخشى التكرار بل ينسّق ما يُكرّره بطريقة مختلفة، ويعود إلى ما طرحه ليقْلَب ويُذَكّر. فهو، على نسق الفنّ الحديث، لا يعرف التواصل إلّا بشكل جدلي ولا يخلق الاستمرارية إلّا من خلال تركيب معقد للإيقاعات والأصوات المتنافرة.

وإذا كان هذا النموذج «المتقطع» لا يطمح إلى إعادة ترتيب الحيّز المدني بشكل جذري وشامل، ولا يدّعي تنظيم مدى الزمن والحياة والموت وحتى مدى اللعب والاحتفال كما يصبر إليه النموذج «التقليدي»، إلّا أن ذلك لا يعني أبداً تبرير الفوضى الكاملة والاستسلام للأمر الواقع وترك الأمور تجري دون أي تنظيم أو تقدير.

فالتخلي عن الطموح «الشمولي» للتنظيم المدني لا يُحتمّ العودة إلى الأشكال القديمة. إذ إن الحنين إلى الماضي ليس في الواقع سوى انعكاس مشوّه للمنحى التدميري الذي غالباً ما يتبعه النموذج «الشمولي» للتنظيم المدني. هذا الانعكاس يتخذ شكل ردّة فعل عقيمة لا تؤدي في النهاية إلّا إلى تجميد الأشكال المدنية القديمة، وفي أحسن الأحوال إلى إنتاج

لوحات تتكوّن من رسوم منقولة أو إلى إخراج مسرحي للمظاهر لا يمكن أن يتجسّد فيه ذلك الحلم السعيد باستعادة ماضٍ قد ولى إلى الأبد.

من جهة أخرى، فإن رفض النموذج التقليدي للتنظيم المدني لا يعني الاستسلام للهمجيّة، إن اتخذت تلك الهمجيّة شكل المضاربة العقارية أو شكل تحويل قلب المدينة إلى أرض مُهملة تتدهور تدريجياً لتصبح تجمّع أكواخ يُترك لمن يضع اليد عليه. إذ يعني ذلك المنحى أن نستسلم لمنطق رأسمالية متوحّشة تنصب تقلّبات السوق كمُنظّم وحيد للدورة الاقتصادية، فتُسلّم المدينة للفوضى الكاملة وتؤدي إلى نفي كل ما يُؤسس الحيّز المدني.

بل علينا، كالبهلوان الذي يمشي بصعوبة على الحبال المشدودة، أن نواجه ضرورتين متناقضتين: من جهة، إيجاد شكل ما لتخطيط الحيّز، الأمر الذي أصبح شرطاً أساسياً لبقاء المجتمعات على قيد الحياة، ومن جهة أخرى جعل المدينة تحمل طابع اللامتوقّع وتُنتج المتعة.

بعيداً عن الطرق التعسّفية التي تُدمّر المدينة وبعيداً عن الطرق الهامشيّة للحنين والفوضى، علينا اتباع طرق أخرى لا تمحو الأشكال القديمة ولا تنسخها آلياً، بل ربما تيسّر لنا فهم المبادئ التي نمت على أساسها تلك الأشكال، كي نُطلق رهان حدّاث جديدة.

وبعض العناصر التي تجيز إطلاق هكذا رهان تبدو اليوم مركّزة في بيروت حول ساحة البرج القديمة. إنه لقدّر غريب قدر هذه الساحة التي لم تكن في البدء سوى ميدان فسيح من الأرض البور شرقي أسواق المدينة العربية. فقد تحوّل هذا الميدان تدريجياً إلى قلب رمزي للمدينة،

يحيط به نشاط الأسواق التقليدية ويعجّ بالحياة ليلاً ونهاراً، تتمركز فيه المقاهي الشعبية ودور السينما ويُشكل محطة المواصلات المركزية تنطلق منها وتصل إليها خطوط النقل المشترك والسيارات العمومية التي تربط مختلف الأحياء والمناطق.

فهناك بوابة بيروت الحقيقية وهناك قلبها حيث يفرق أهل الريف لدى نزولهم إلى العاصمة للمرة الأولى وحيث ينكشف أمام أعينهم المندھشة عالماً خفّاقاً وحيوياً ينعكس فيه كل سراب المدينة.

من بين أمكنة المدينة القديمة كانت ساحة البرج تُمثل نموذجاً لمركزية منفتحة، لم تتطوّر وفق عملية مستقلة انتقائية، بل بدت مثلاً لدمج قوى متعدّدة وممارسات مختلفة ضمن حيّز عام واحد.

وإذا كانت الحرب قد قضت على هذا الرمز، فإن جرّافات الإعمار قد أنجزت عملها التدميري. وما هي ساحة البرج تنتصب اليوم بين فراغين حقيقيين، يقطعان المدينة إلى قسمين ويشهدان على تقسيمها المأساوي.

ومع ذلك، علينا الانطلاق من هذا الفراغ بالذات. إذ إنه يُعبّر، بوحشيته وعنفه، عن حاجتنا الملحة لمدينة تفرض نفسها علينا حتى في دلائل غيابها بالذات. لكن، بدل من أن نُخطّط لبناء جادة «أرحب من الشانزليزيه» نفسها، ذلك الشكل الخيالي الذي سيُثبت انقسام المدينة إلى الأبد، ألا يتوجّب علينا ابتكار أشكال عمرانية أخرى تكون أداة وصل وتمتين؟ وبدلاً من أن نتخيّل صورة مثالية لن تؤدي إلّا إلى مزيد من العزلة والتفكّك، كونها مستوحاة من نموذج للمركزية قلّما تلائم مع تاريخ

المكان، ألا يتوجب علينا ابتكار حيز يُعيد إلى الساحة أدوارها المتعددة ويجعلها في الوقت نفسه مفتحة على الحداثة، حيز يُعيد ربط النسيج المدني المتفكك ويؤمن علاقة الأجزاء بالكل؟

في كتابه الشهير *المدينة في مشاهدة عينية*^(٧) يستعيد العالم الاجتماعي الأميركي ريتشارد سينيث لوحة للفنان موندريان تحمل عنوان «ساحة الكونكورد».

في اللوحة هذه، مربع أبيض يحده إطار مكون من سلسلة خطوط متقاطعة، وقد وضعت على طول الإطار كتل صغيرة غير منتظمة كأنها توحى بحدوث شيء آخر خارج اللوحة يختلف عن شكل الوسط.

ساحة الكونكورد، التي خططها المعماري غابريال في منتصف القرن الثامن عشر، جاءت لشكّل ترتيبات حديقة التويلري على مقربة من قصر اللوفر، ولتشكّل رمزاً لسلطة الملك في قلب العاصمة الفرنسية.

وكي يكون للساحة هيبتها وضخامتها، لحظ التخطيط إدخال فصل بين المشاة والعربات بواسطة حفر عميقة مغطاة بالتراب ومزروعة بالعشب، كما لحظ تنظيم الأرصفة بشكل يسمح للطناير أن تصل إلى نهر السين لتفريغ حمولة المراكب هناك، دون أن تختلط بالمواكب الرسمية. وتطل على الساحة من الواجهة الشرقية شرفات تسمح لأهل البلاط رؤية الحياة اليومية للشعب من أعلى حديقة التويلري، وذلك دون الاختلاط به.

(٧) ريتشارد سينيث، *المدينة في مشاهدة عينية*، منشورات بلون للطبعة الفرنسية، باريس ١٩٩٢.

لكن، ما إن تمّ بناء الساحة حسب المخطط هذا، حتى كان غليان الحياة اليومية قد قضى على نقاوة نموذجها المثالي: فسرعان ما سُدَّت الأرصفة بالبضائع وتحوّلت الحفر إلى أماكن محفوفة بالمخاطر، ينشط فيها اللصوص ومومسات المدينة، مما أجبر الملك على إقامة حاجز في نصف الساحة يحميه من ضجيج الشعب. وبعدها بسنوات، عبّر هذا الشعب نفسه عن رفضه لأي شكل من أشكال السلطة المركزية القمعية، إذ نصب على هذه الساحة بالذات المقصلة التي أُعدم عليها الملك سنة ١٧٩٣.

ويُشير ريتشارد سينيث إلى ما أراد الفنان موندريان أن يُعبّر عنه عبر لوحته هذه: إن التركيبات المثالية لا تلبث أن تنهار بفعل غليان الحياة وتناقضاتها، وإن الأشكال العمرانية السلطوية تُحوّلها دائماً الناس الذين يعيشون فيها. فلا معنى لشكل مديني إلا إذا كان مناسباً للحاجات العملية والروحية للبشر الذين يقومون باستخدامه.

لكن السؤال الأساسي يبقى دائماً سياسياً: فالمسألة ليست فقط في جعل مشروع مدينيّ ما يتناسب مع الحيّز الاقتصادي أو مع توزيع النشاطات والوظائف. إنما، وقبل كل شيء، في صياغة أطر المبدأ المشترك الذي ننوي إنشاء المدينة على أساسه.

باريس، كانون الأول ١٩٩٢

تراثنا المعماري بين المرايا والصنم

كثرت التساؤلات، منذ أن طُرحت قضية الإعمار بعد انتهاء الحرب اللبنانية، حول قضايا التراث المعماري وارتباطها بالذاكرة، كما كثر الكلام عن علاقة هذا التراث بالحدثة والتحديث.

فلا يمرّ شهر إلّا ويصدر كتاب يعرض صوراً جميلة عن «بيروت كما كانت»، أو يُنشر مقال يستنبض ذكريات «أيّام زمان»، أو يُنظّم معرض يُبرز سحر العمارات اللبنانية القديمة أو البيوت التقليدية في المدينة والريف.

والغريب في الأمر، أن التراث المعماري في لبنان لم يكن له، منذ بضع سنوات، لا موقع ولا موضع: فباستثناء بعض المتذوّقين الملتفتين حول جمعية حماية المواقع والأبنية القديمة، (APSAD)، لم يكن الجمهور يهتمّ أبداً بموضوع هذا التراث.

حتّى إنّ عدد الأبحاث المتعلقة بهذا الشأن لا تتعدّى أصابع اليد: كتاب المهندس ليجه بيلير، الصادر سنة ١٩٦٢، والذي يُعتبر المحاولة الأولى لدراسة خصائص العمارة السكنية التقليدية في لبنان. وكتاب المهندس فريدريش راغيت، المدير السابق لكلّية العمارة في الجامعة الأميركية في بيروت، الصادر سنة ١٩٧٣ والذي يتمحور حول تاريخ

العمارة في جبل لبنان خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر؛ وأخيراً الكتاب الصادر عن متحف سرسق سنة ١٩٨٥، والذي يتضمن لمحة سريعة عن الهندسة اللبنانية بين القرنين الخامس عشر والتاسع عشر.

باستثناء هذه الدراسات القليلة، لم يكن موضوع التراث المعماري في بلادنا، حتى السنوات الأخيرة، موضع اهتمام. حتى إن السلطات التشريعية نفسها لم تهتم منذ الاستقلال باستصدار قانون واحد حول هذا الشأن. قراران منفردان صدرا أيام الانتداب يعالجان موضوع التراث: القرار رقم ١٦٦/ل. ر. الصادر في ١١/٧/١٩٣٣ الذي يعالج قضايا الآثار، وقانون حماية البيئة والمناظر الطبيعية الصادر في ٨ تموز ١٩٣٦. باستثناء هذين النصين، يبقى التراث وكأنه غائب تماماً عن همّ المشرّع اللبناني.

علام يدلّ هذا الفراغ؟

إن دلّ على شيء، فهو يدلّ على الموقع الحقيقي الذي يحتله التراث في ثقافتنا ومجتمعنا. فلا غرابة إذاً في أن تُجرف أسواق بيروت القديمة بين ليلة وضحاها دون أن يُحرّك أحد ساكناً إلا بعض الأصوات القليلة التي ارتفعت يومذاك. لا بل إذا كان مشروع إعادة إعمار وسط بيروت قد جوبه، (عندما عُرض صيف ١٩٩١)، بمعارضة تركّزت على نقد منحاه التدميريّ، فليس باستطاعة أحد أن يقاوم اليوم، بشكل فعّال، تلك المجزرة الحقيقية التي تطال مختلف أحياء بيروت، من عين المريسة إلى الأشرفية، فتقضي على إرث بكامله على مذبح المضاربة العقارية.

إن ازدياد الكلام عن التراث المعماريّ يُمكن أن يُنظر إليه اليوم كظاهرة صحيّة، كردّة فعل حضارية تجاه ما يجري من تدمير ومحو

للذاكرة. لكن ينبغي ألا يتحوّل إلى رثاء للتراث وإلى مجرد بكاء على الأطلال. ينبغي ألا يُفهم النقاش الدائر اليوم فهماً تبسيطياً، يُصنّف المواقف حسب محورين متناقضين: محور المدافعين عن التراث، وكأنه مؤلف من أناس يريدون تحويل المدينة إلى متحف لأنقاض الحرب، ينظرون بحنين مَرَضِيٍّ إلى ماضٍ ولّى، ويكتفون بالبكاء على الأطلال والاعتراض على كلّ ما من شأنه إعادة بعث الحياة في جسم المدينة؛ ومحور «المجدّدين» ممّن يريدون صوغ مشروع تحديثي يقوم على تصوّر مستقبليّ متحرّر من كوابيس الماضي.

وكأنّما التراث والحدائث مفهومان متناقضان.

للخروج من هذا المأزق، لا بدّ من تحديد بعض المفاهيم التي تساعد على بلورة إشكالية التراث بأبعادها المختلفة. فلا يمكن معالجة موضوع التراث وكأنه شيء موضوعي بسيط، مُعطى، أو كأنه مفهوم جامد لا يتبدّل. لا بل إن التراث هو عكس ذلك تماماً. إنه مفهوم مُعقّد، مُركّب، خاضع للتفسير والاجتهاد. ويمكن القول إن كلّ مجتمع، في مرحلة معيّنة، يُركّب تراثه، أي أنه يُنتج تراثاً خاصاً به.

والأمثلة على ذلك كثيرة: فإذا كانت التخطيطات التي وضعها هوسمان لباريس في أواخر القرن التاسع عشر، لأسباب تحديثية، قد أدّت إلى تدمير أقسام واسعة من نسيج المدينة القديم، إلّا أن النتاج الهوسماني يشكّل اليوم جزءاً أساسياً من التراث المعماري للعاصمة الفرنسية. وإذا كانت الأبنية التي شيدت إبان الثورة الصناعية في أوروبا، (من معامل ومستودعات)، قد اعتبرت، لمدة طويلة، مجرد مبانٍ «وظيفية» لا علاقة

لها بفنّ العمارة، فقد أصبحت تُعتبر اليوم جزءاً مكوّناً من التراث، يُصنّف قسم منها ويحوّل إلى متاحف.

ففي حين ظلّ مفهوم التراث المعماريّ في العالم، حتّى أواخر الستينات، محصوراً في دائرة ضيقة تقتصر على الآثار القديمة والأبنية التاريخية، شهدت السنوات الأخيرة توسّعاً للحقل النظريّ الذي يحيط به، وذلك حسب محاور ثلاثة:

المحور الأوّل أدّى إلى توسيع حقل التراث المعماريّ ليشمل المدينة كمركز للذاكرة الجماعية والبيئة الطبيعية كإطار تبلور فيه العلاقة المميّزة بين النتاج المعماريّ والإنسان. فتبيّن أن حصر الاهتمام بالأبنية التاريخية بمعزل عن الإطار الذي يحتضنها، يؤدّي إلى تمزيق النسيج الذي تنمو فيه، وإلى قطع الجذور التي تربطها بمجال يعطيها وحده قيمتها الرمزية والفنيّة.

أمّا المحور الثاني فركّز على ربط التراث المعماريّ بالنشاطات الإنسانية وإخراجه من الدائرة المقفلة للمتاحف. فبدلاً من أن يبقى التراث جسماً محنّطاً أو أن يتحوّل إلى سلعة للاستهلاك السياحيّ، يُنظر إليه كعنصر فاعل في الحياة الاجتماعية، ينمو ويتطوّر بتجدّد علاقته بالحاضر، ويُعطي بدوره للحاضر عمقاً تاريخياً يُحييه من جديد.

في حين تميّز المحور الثالث بتساقط الحدود الزمنية التي كانت تحصر التراث بنتاج مراحل تاريخية قديمة. فكما أُدخِل الإرث الهوسماني ونتاج الثورة الصناعية تدريجياً في حقل التراث المعماريّ في الغرب، يزداد اليوم الاهتمام بالإنجازات الهندسية التي شُيّدت خلال القرن العشرين، مثل أبنية

المهندس لو كوربوزيه، (Le Corbusier)، في فرنسا التي يتم ترميمها ومبنى معرض برشلونة للمهندس ميز فان دير روهه، (Mies Van der Rohe)، الذي أُعيد بناؤه، أو غيرها من الأبنية المميّزة لتيّار الحداثة في العمارة.

طبعاً، لا تُطرح قضايا التراث المعماريّ عندنا كما تُطرح في الغرب تماماً. بل هناك فروقات تعود إلى اختلاف في النظرة إلى التراث نفسه، وتمايز الظروف التاريخية والاجتماعية، كما تعود إلى تباين في فهمنا لعلاقة التراث بالحداثة.

التراث في العمارة العربية

لقد تميّزت الطريقة التي اعتمدها المهندسون العرب المعاصرون لمعالجة موضوع التراث المعماريّ بتبلور تيّارين أساسيين، حاولا إرساء أسس نظرية تحدّد علاقة العمارة العربية اليوم بكلّ من الإرث التقليديّ والحداثة. والمواضيع التي طرحها كلّ من هذين التيّارين ليست مواضيع خاصّة بالعمارة وحدها، بل هي تشمل علاقة الثقافة العربية المعاصرة بالحداثة، كما تثير مجموعة تساؤلات حول قراءتنا لتاريخنا المعاصر.

التيار الأول تمثّل بالمهندس المصريّ الراحل حسن فتحي ومدرسته. وقد انطلق هذا التيار من نظرة جذرية لتحوّل المجتمعات العربية بفعل الحداثة، وفقدانها لأصالتها ولالإرث الغنيّ الذي ورثته من الأجيال السابقة. وقد ركّز هذا التيار الفكري على رفض الحداثة بصفاتها حداثّة كوسموبوليتية، تُفقد مجتمعاتنا خاصيّتها المميّزة وتحوّلها إلى مجتمعات استهلاكية لا قيم لديها إلّا القيم المادّيّة البحتة. كما ركّز هذا التيار على

أن الحداثة في مجتمعاتنا هي حكر على الطبقات الغنيّة التي ترتبط فكريّاً وثقافياً بالغرب، وهي إذاً أداة تستعمل لقمع الفئات الشعبية وسلخها عن ثقافتها وتاريخها.

لذا نادى هذا التيّار بضرورة اعتماد الموادّ التقليدية كالطين والحجر، وإعادة إحياء أساليب البناء الحرفية القديمة ورفض استعمال الباطون المسلّح والتقنيّات المتقدّمة التي تُخضع مجتمعاتنا اقتصادياً وثقافياً لسيطرة الحداثة الغربية. كما دعا للتصدّي لظاهرة تفكّك الحضارة التقليدية في العالم العربيّ، وتحوّل معظم المدن العربية إلى تجمّعات لا نظام فيها ولا منطق: مدن كبيرة مُحاطة بِضَوَاحٍ فقيرة وجزر من الثراء في محيط من البؤس.

لكن، وبالرغم من جذرية المواقف التي انطلق منها هذا التيّار، فإن حصيلة التجارب التي قام بها، منذ ما يقارب النصف قرن، تبدو وكأنها انتهت بمأزق فعليّ أوصلته إلى طريق مسدود: فالتجربة المؤسّسة التي قام بها حسن فتحي في بلدة القرنة في الصعيد المصريّ فشلت بسبب رفض السكان الانتقال من تجمّعهم السكنيّ الأصليّ حيث كانوا يعيشون من البحث عن الآثار وبيعها للسوّاح، إلى القرية الجديدة التي صُمّمت لهم. وتبدو القرنة اليوم كقرية للأشباح تشهد على فشل الدعوة الطوباوية للعودة إلى الريف ورفض حضارة المدينة.

وقد انتهت تجربة مدرسة حسن فتحي إلى عكس ما كانت تدعو إليه منذ انطلاقتها: فأتباع حسن فتحي يبنون اليوم القصور لأثرياء الخليج والفيّلات في صحراء تكساس الأميركيّة والتجمّعات السياحية للنوادي

العالمية. هكذا تحوّلت تجربة البناء للفقراء إلى مجرد تلاعب بالأشكال الهندسية وإنتاج طراز هندسي فولكلوريّ تستهلكه الطبقات الميسورة. وهي تعجز، رغم الصفات التي تتحلّى بها على المستوى الجماليّ، عن حلّ المشاكل الفعلية التي تعترض التجمّعات البشرية في المدن العربية اليوم.

إنطلاقاً من تعثّر هذه التجربة، برز، منذ أواسط الخمسينات، تيّار آخر مثله أفضل تمثيل المهندس العراقيّ رفعة الجادرجي. وقد أثر هذا التيار على مجمل الهندسة العربية المعاصرة حتّى إنه شكّل اتجاهاً فكريّاً مهيماً ينطلق من مجموعة مقولات نظرية، ويندرج ضمن تحليل متكامل لعلاقة العمارة العربية بالحدّاث. ويمكن تلخيص هذه المقولات كما يلي:

أولاً: لقد تمركزت الحدّاث في العالم الغربيّ منذ القرن الخامس عشر، وأخذت تهيمن تدريجياً على العالم الخارجيّ، تنشر فيه مبادئها وقيمها.

ثانياً: عند تعرّض المجتمعات العربية لمعضلات التطوّر التقنيّ الآتية من الغرب في القرن التاسع عشر، اضطرت لاعتماد مبادئ المعاصرة الغربية كي تواجه هذه المعضلات. فأخذت مقوّمات المعاصرة، بخصوصيّاتها الغربية، تنتشر في عالمنا، ممّا أنتج صداماً سببه عدم توافق هذه المقوّمات مع تقاليد مجتمعاتنا وخصوصيّاتها الحضارية والثقافية.

وقد أدّت هيمنة المعاصرة، بخصوصيّاتها الغربية، إلى فقدان العالم العربيّ البعض من خصوصيّاته والكثير من مقوّمات هويّته. وتجلّى ذلك في العمارة العربية حيث بدأ التراث الهندسيّ يتآكل بسبب عجزه عن

مواجهة ديناميكية الحداثة الغربية المستوردة، بمواردها وتقنياتها ووسائل تنظيمها المتفوّقة.

ثالثاً: انطلاقاً من هذا التعارض، يرفض هذا التيار العودة إلى المبادئ التقليدية للعمارة العربية التي تؤدي إلى الانعزال والتقوقع ونبذ الحداثة. وهو يعتبر أن اعتماد المبادئ التي تدعو إليها مدرسة حسن فتحي يؤدي إلى تكرار بعض الأشكال التراثية بشكل ميكانيكي، وإلى العجز عن استحداث معالم جديدة تتوافق مع متطلبات العصر.

رابعاً: في مواجهة هذه المقولات، يدعو تيار الجادرجي إلى تعريض معالم التراث لنقد عقلائي يسمح بانتقاء ما يتناسب منها مع متطلبات العصر لإعادة دمجها مع مقومات المواد الحديثة والتقنيات المعاصرة. من خلال عملية الفصل والوصل هذه، يدعو هذا التيار لتجاوز التناقض بين التراث والمعاصرة وصهرهم لاستحداث معالم تسمح بإنتاج عمارة عربية معاصرة.

يطرح هذا التحليل مجموعة من التساؤلات لا بدّ من مناقشتها بشكل جدّي. فهو يعتبر، أولاً، أن التراث العربي والحداثة الغربية مفهومان قائمان بحدّ ذاتهما، مستقلّان الواحد عن الآخر تمام الاستقلال. وفي هذه النظرة شيء من التبسيط، إذ إن الحداثة مشروع غير متكامل، لا يمكن حصره اليوم في إطار واحد ونمط إجمالي مُوحد. والكلام عن خصوصيات الحداثة الغربية في مواجهة التراث العربي كلام غير دقيق، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار التحوّلات التي طرأت على تلك الحداثة منذ نشأتها.

فهناك مرحلة «الحداثة الأولى» التي تميّزت باكتشافات عصر النهضة في أوروبا، ثمّ حداثة القرن السابع عشر، (عصر الأنوار)، التي أدخلت

قطيعة نظرية في المعرفة وفي النظرة إلى العالم والدين والأطر السياسية والسلطوية، ثم هناك حداثة الثورة الصناعية، حيث تبدلت طرق وأساليب الإنتاج وتحولت الأطر الاجتماعية في مجمل البلدان الرأسمالية. وهناك أخيراً حداثة نهاية القرن العشرين التي تتميز بالشك والغموض والارتباب.

في كل هذه المراحل، كانت المجتمعات العربية تتعامل مع الحداثة الغربية بطريقة مميزة، فتتأثر ببعض عناصرها وترفض بعضها الآخر. فالتراث العربي بدوره ليس تراثاً موحداً لا يتغير، والمجتمعات العربية شهدت، منذ قرن ونيف، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، تحولات أساسية لا يمكن تجاهلها. فقد انقلبت الأطر العامة للحياة الاجتماعية واختلت التوازنات التقليدية بين المدينة والريف، وتغيرت طرق الإنتاج والاستهلاك ونظم التنقل، كما تحولت طرق العيش والسكن وإيقاعات الحياة اليومية، مما أنتج تبدلاً جوهرياً في تركيب المجال والزمان الذي تنتظم على أساسه المجتمعات العربية. وعلى صعيد الأطر المادية، فقد تغير وجه المدن العربية التي تحولت إلى تجمعات سكانية ضخمة تركز فيها الوافدون من الأرياف، كما برزت أشكال هندسية ونماذج أبنية جديدة بدلت معالم هذه المدن بشكل جذري.

في خضم هذه التحولات، هل يمكن لنا أن نفرّق ببساطة بين ما ينتمي للتراث وما ينتمي للحداثة؟ هل إن مدينة القاهرة مثلاً هي اليوم مدينة تقليدية أم مدينة حديثة أم مزيج من الاثنين؟ وهل إن أبنية بيروت الثلاثينات والأربعينات تنتمي إلى التراث التقليدي أم إلى النماذج الحديثة

الغربية؟ وهل يمكن النظر إلى الحداثة كمجرد طلاء يكفي كشطه للرجوع إلى أصالتنا المفقودة؟

لقد أصبحت الحداثة في مدننا العربية جزءاً مكوّناً لها، إلى حدّ لم يعد ممكناً أن نتكلّم عن حداثة مستوردة وتراث أصيل. فالحداثة المعمارية العربية موجودة، اليوم، أمام أعيننا، وليس علينا أن نخترعها أو أن نبتكرها من جديد. إنها موجودة بغناها وعيوبها، بجمالها وبشاعتها، بحيويتها وتناقضاتها. وكما في كافّة بلدان العالم، فيها الجيّد والأقلّ جودة، فيها الجميل والقيبح. المهمّ أن الحداثة أصبحت جزءاً من تراثنا المعماريّ.

هل نحدّد مهمّة المعماريّين العرب إذاً في «غربلة التراث السلفيّ لانتقاء ما يصلح منه للحداثة» أو في «نقد الحداثة المستوردة لتحديد ما يتماشى فيها مع تقاليدنا»؟ الواقع أن المزج بين التراث والحداثة قد حصل فعلاً في مدننا، وتجربة الحداثة المعمارية العربية بصفاتها المكوّنة، أصبحت تجربة قائمة بحدّ ذاتها. ومهمّتنا اليوم الانطلاق من هذا الواقع، من هذا المزيج ومن نقد تلك التجربة، كي نجد سبلاً جديدة للتعبير عن تطلّبات المرحلة، وليس اعتماد منهج انتقائي لا يمكن أن يُنتج إلاّ تسويات ناقصة. فقد دعا المهندس هاشم سرّكيس في مقال له نُشر في ملحق النهار بتاريخ ١١ آذار ١٩٩٥، دعا «المعلّمين الكبار»، جيل المعماريّين اللبنانيّين الذي شاد تحف الحداثة في بيروت الستينات، إلى عدم التخلّي عمّا أنتجوه، وإلى وعي أن حدائهم تكاد تُصبح اليوم «تراثنا الوحيد الباقي».

رفض الحداثة المعمارية

لماذا إذاً الاتجاه نحو رفض الحداثة التي أنتجناها، هذا الاتجاه الذي يحتاج اليوم الساحة المعمارية، ليس في لبنان فحسب بل في كافة الأقطار العربية؟ وهل شكّل هذا الرفض عنصراً ثابتاً اندرج في سياق موقف متكامل ميّز علاقتنا بالتراث والحداثة منذ أن انفتح العالم العربيّ على الغرب؟

لا بدّ من ملاحظة أنه عندما بدأت أولى محاولات تحديث المدن العربية على يد العثمانيين في كافة أنحاء الأمبراطورية، وعلى يد محمد علي في مصر، لم يبرز موضوع التراث كعقبة أمام محاولات التحديث المعماريّ. لا بل إن النصوص الوحيدة التي تكلمت عن التراث المعماريّ العربيّ، المهدّد بسبب عمليات التحديث، كتبها مستشرقون متأثرون بحنين الرومانسية الأوروبية لتذوّق غرائب حضارات لم تكن قد تعرّضت بعد لخضّات الثورة الصناعية. إن المستندات والوثائق الوحيدة التي نملكها اليوم، من صور ورسمات ونصوص تصف المدن العربية التقليدية، تكاد تنحصر في نتاج هؤلاء المستشرقين. فنظرنا لتراثنا المعماريّ التاريخيّ هي، إلى حدّ كبير، من صنع الاستشراق.

وفي بيروت بالذات، عندما قام الوالي عزمي بك بتدمير المدينة القديمة إبان الحرب العالمية الأولى، لم تبرز أيّة ردود فعل معارضة، بالرغم من المآسي الاجتماعية التي خلّفتها عمليات التدمير هذه. وقد استقبل أعيان بيروت تدمير مدينتهم القديمة بترحيب حارّ، إذ اعتبروا ذلك دليلاً لدخولهم عصر الحداثة. وحده دومينيل دو بويسون، وهو عالم فرنسيّ زار بيروت عند دخول جيوش الحلفاء إليها بعد الحرب العالمية

الأولى، تأسّف للمناظر التي شهدناها، وذلك في نصّ يصف فيه المآسي التي خلّفتها عمليات التدمير هذه، ويتحسّر على المباني التاريخية التي جُرفت إلى البحر.

وتتأكّد المفارقة إذا لاحظنا أن مرحلة السيطرة المباشرة للاستعمار الفرنسي والبريطانيّ قد شهدت، في كافّة الأقطار العربية، بروز طراز هندسيّ يمكن وصفه بـ«الطراز الكولونياليّ العربيّ»، (Style colonial arabisant)، حاول أن يؤسّس لغة معمارية مميّزة، هي مزيج من انتقائية الهندسة الأوروبية في نهاية القرن التاسع عشر ومن رومانسية الاستشراق، وذلك عبر اقتباس مفردات واصطلاحات مستوحاة من التراث المحليّ.

أمّا بعد الاستقلال، فقد فرضت التحوّلات التي شهدتها المجتمعات العربية، من تكاثر عدد السكّان وتركزهم في المدن، وازدياد الطلب على المساكن، فرضت اعتماد موادّ وطرق بناء جديدة، ممّا انعكس على النماذج المعمارية وعلى الأشكال الهندسية، ودفع بالمهندسين العرب إلى تبني لغة الحدّاث الصافية، والتخلّي عن التجارب السابقة. وقد اكتسح النتاج المعماريّ لتلك المرحلة كافّة المدن العربية وحوّل في تنظيم مجالها كما بدّل من طابعها المعماريّ.

وبالرغم من أن هذا النتاج لم يتمكّن دائماً من تقديم الحلول المناسبة، إذ تميّز مراراً بالارتجال وبثقة عمياء في تقليده للنماذج الغربية، لم تُطرح أولى التساؤلات إلّا ابتداءً من أواخر الستينات.

لكن، بدلاً من أن تُخضع تجربة المرحلة الأولى للحدّاث المعمارية

العربية لعملية نقدية، تحوّلت التساؤلات هذه، خلال السبعينات والثمانينات، إلى رفض كامل للغة الحداثة، وإلى دعوة صريحة للتعلّق بالأشكال التقليدية وبالعودة للطراز «الشرقي» للعمارة.

لماذا برزت تلك التساؤلات في تلك الفترة بالذات؟

لا بدّ من ملاحظة أن رفض الحداثة المعمارية هذا ترافق مع اندثار المشروع الناصريّ وفقدان الأمل في توحيد العرب في دولة عصرية متقدّمة، ومن ثمّ انتقال نقطة الثقل إلى الجزيرة العربية وبلدان النفط، حيث مجتمعات قبلية كانت قد بقيت، حتّى الستينات تقريباً، معزولة عن التطوّرات العالمية وعن التيارات الثقافية المعاصرة.

وكما حصل في أوروبا في نهاية القرن التاسع عشر، أو في روسيا الثلاثينات، عندما تبرز فئة اجتماعية جديدة لتتسلّم زمام الأمور، يظهر لديها ميل طبيعي لتبنّي أشكال تعبير قديمة تبني على أساسها تصوّراتها الثقافية وميولها الفنيّة. وكأنّما عملية التحديث القسرية التي تجري فعلاً في هذه المجتمعات، على الصعيد الاقتصادي والاجتماعي، يرافقها على الصعيد الأيديولوجي ميل للتعلّق بأشكال تعبير تقليدية.

إذا ربطنا ذلك بالأزمة التي تمرّ بها الحداثة في الغرب، منذ أواخر السبعينات، وإعادة النظر الشاملة بالمسلّمات الجوهرية التي شكلت القاعدة الفكرية لتلك الحداثة منذ عصر النهضة، يمكن أن نفهم لماذا أصبح التراث عندنا اليوم ملجأً نبحت من خلاله عن هويّتنا. فالتراث مرايا نحاول أن نستكشف فيها ملامح هويّة نشعر أننا فقدناها.

لكن، إذا كان التراث مرايا، فأية صور تعكسها هذه المرايا؟ هل نرى

فيها صورتنا الحقيقية، أم الصورة التي نريد أن نظهر بها؟ هل إن التراث مرايا تعكس هويتنا الحقيقية أو أنها تعكس رغباتنا الدفينة؟

مأساة التراث في زمن الاعمار

إذا عدنا إلى تجربة الإعمار في لبنان ما بعد الحرب، نرى أنه، في حين تُدمّر تراثنا المعماري الحقيقي على الأرض، نقوم، في نفس الوقت، باختراع تراث وهمي نلبس به عماراتنا الحديثة، وكأننا نريد إخفاء حداثتها بقناع قديم. والأمثلة على ذلك كثيرة. فكم من بناية شيّدت في الآونة الأخيرة على أنقاض بيت لبناني تقليدي أو عمارة جميلة بُنيت في الثلاثينات، تحاول إخفاء بؤس تصميمها وتنافرها مع محيطها تحت قناع «تراثي» مزيف، أصبح يمثل اليوم «الموضة» الدارجة؟ حتّى إن بعض العمارات الأنيقة التي كانت قد شيّدت في بيروت الستينات، تُشوّه اليوم بإضافة القناطر على واجهاتها وإلباسها «طرايش» القرميد على الطوابق الإضافية الناتجة عن مخالفات الحرب أو عن تطبيق قانون «طابق المر» الشهير.

إلا أن المثل الأكثر دلالة لما آلت إليه علاقتنا بتراثنا وحدثتنا قد يكون مثل مبنى فندق السان جورج. فقد شكّل هذا الفندق، عندما صمّمه المهندس أنطون تابت سنة ١٩٢٩، أول إعلان لمبادئ العمارة الحديثة في لبنان.

مجموعة من الخصائص تميّز هذا المبنى وتجعل منه نموذجاً استثنائياً وحلقة أساسية في تاريخ العمارة اللبنانية: فهو أول عمارة في لبنان يُستعمل فيها الباطون المسلّح للبنى البعيدة المدى. وهو أول مبنى يظهر الباطون

المسلّح بصراحته، ويُبرز قدرة هذه المادّة الجديدة على تحقيق جمالية العمارة. فانطلاقاً من مقولات المدرسة العقلانية في العمارة المعاصرة، التي اقتبسها أنطون تابت من معلّمه المهندس الفرنسي المشهور أوغست بيريه، يرسم الهيكل حجم البناء ويُنظّم الإيقاع، بتناسب شرفاته الأفقية وخطوطه العمودية. وتتنزّن الواجهات بتنوّعات نوافذها وزخرفات درابزينها وتفاصيل زواياها، فتحدّد من قساوة الهيكل وتدخل إليه رقة الحياة.

لكنّ الأهمّ أن هذا المبنى الحديث، والمجاهر بحدائته، يطلّ من موقعه وكأنه وُجد هنا منذ البداية. لأنّه ينتصب كمكعب فوق الشاطئ على غرار البيوت اللبنانية التقليدية التي تُطلّ على البحر؟ أم بسبب تلك النفحة الشرقية التي تطبع واجهاته وتربطه بتراث أصيل، بالرغم من استعماله لغة الحدائث الصافية؟ أم لأنّه أصبح جزءاً مكوّناً من سيرة بيروت، فارتبط اسمه بها حتّى أصبح أحد رموزها؟

لقد أصابت الحرب هذا الرمز كما أصابت باقي المدينة. إلّا أن زمن الإعمار قد يُصبح أكثر فتكاً من دمار الحروب. فقد أعدّ أصحاب الفندق مشروعاً يقضي بتدمير الفندق وإعادة بنائه في موقعه مع زيادة طابقين إضافيين، وذلك بحجّة تحويله ليتلاءم مع شروط الاستثمار الحديثة. وبالرغم من الضجّة التي أثارها هذا المشروع، وبالرغم من احتجاج الأوساط الهندسية اللبنانية، التي أرسلت رسالة مفتوحة إلى وزير الثقافة، مطالبة بتصنيف المبنى على لائحة المباني ذات القيمة الفنيّة والثقافية الخاصّة، فقد أُعطيت لأصحاب الفندق رخصة تسمح لهم بهدم الفندق، شرط إعادة بنائه حسب الطراز الأصلي.

هذا القرار هرطقة هندسية، تدلّ على كيفية معالجة موضوع التراث المعماريّ في ثقافتنا الرسمية. لإعادة بناء فندق جديد بشكل يتطابق مع المبنى الحاليّ أمر شبه مستحيل. فكيف يُزاد طابقان إضافيّان فوق الطوابق الأربعة الموجودة، دون تشويه رشاقة المبنى والإخلال بتوازن واجهاته وتناسبها؟ وكيف يُمكن، بوسائل بنائنا الحديثة، إعادة إنتاج تحفة صُنعت بشكل شبه حرفيّ؟ وكيف يعاد للباطون بشرته التي صنعتها الشمس والرياح التي تهبّ من البحر؟ ثمّ أين الأمانة للرسالة الهندسية التي حملها هذا المبنى، رسالة الصراحة والتعبير النزيه عن روح المرحلة التي صُمّم فيها، حين تُبنى نسخة مبتذلة لنموذج أصلي بعد تدميره، كالمعابد الرومانية التي تشاد بالباطون المسلّح في ملاهي الديزني لاند؟

ويُتّبع الأسلوب نفسه في مشروع «ترميم» مبنى السرايا في بيروت، إذ تمّ تدمير هذا المبنى التاريخيّ بشكل كامل، ولم يُحافظ إلّا على واجهاته الخارجية. ويلحظ المشروع تحويل تلك الواجهات إلى قناع تقام وراءه إنشاءات جديدة لا علاقة لها بتكوين المبنى التاريخيّ، كما يلحظ زيادة طابق إضافي على المبنى بحجّة استثمار مساحات جديدة.

يرافق هذا الاستهتار بأبسط مبادئ الأمانة للتراث بروز اتّجاه رسمي لإنتاج ما يمكن تسميته بـ«الطراز الوطني» في الهندسة - إتجاه يكاد يكون قاعدة للإعمار. ويُمكن استنباط العناصر التي تُكوّن هذا الطراز في مجموعة من المباني ذات الصفة الرمزية، التي رُمّمت في الآونة الأخيرة أو شُيّدت أو هي قيد التشييد، (القصر الجمهوري، المدينة الرياضية، المقر الدائم لرئيس المجلس النيابي إلخ...).

لا بدّ من ملاحظة أن هذه العناصر تكاد تنحصر في تعميم استعمال شكل القوس، (القنطرة)، لتزيين الواجهات وإدخال القرميد الأحمر أحياناً لـ«تكحيل» أطراف أسقف من الباطون المسلّح. وما يلفت الانتباه هو أن النموذج الخفيّ الذي يكمن وراء هذا «الطراز الوطني»، يمكن تحديده كمزيج من هندسة القصور التي بُنيت في جبل لبنان خلال القرن الثامن عشر، والعمارات التي أشادتها الطبقات الميسورة في بيروت أواخر القرن التاسع عشر.

واختيار هذا النموذج ليس بالأمر البريء، إذ له أبعاده الفكرية والسياسية بالإضافة إلى افتراضاته الجمالية. وكأنّما يتمّ التخلّي عن غنى تراثنا المعماريّ، المتميّز بتشعبه وبقدرته على الاستفادة من تأثيرات متعدّدة، (بدءاً بالنماذج المعمارية المستوحاة من هندسة الفرس القديمة حتى العناصر المقتبسة من العمارة الإيطالية لعصر النهضة)، تلك التأثيرات التي امتزجت مع معطيات البيئة والمناخ وخصائص التركيبة الاجتماعية وطُرق العيش، لتُنتج جسماً مركّباً ظلّ يتطوّر باستمرار.

بدلاً من ذلك، يكاد تراثنا المعماريّ ينحصر اليوم بتشكيلة جامدة هي أشبه بالوصفة الطبخيّة الجاهزة، ويُعمّم نموذج واحد مبسّط على مختلف المناطق اللبنانية. وكأنّنا ننتقي من تراثنا الغنيّ عناصر معزولة، لشكّون شيئاً يُشبه التراث وليس هو بالتراث، في حين نُدمّر فيه تراثنا الحقيقيّ.

قد يبدو ذلك الأمر طبيعياً في مجتمع يستفيق من حرب أهلية ويبحث عن إشارات يؤسّس عليها خطاباً توحيدياً. فلقد مرّت مجتمعات أخرى في التجربة نفسها، إن في فرنسا خلال الحرب العالمية الثانية، حيث حاول

نظام فيشي إرساء مبادئ «هندسة محلّية» بمواجهة التيار الحديث الذي كان يُنعت بالكوسموبوليتية، أو في الاتحاد السوفييتي ما بعد الثورة، حيث اختار ستالين طرازاً هندسياً نيوكلاسيكياً، (يُقلّد النموذج الذي كانت قد اعتمدته طبقة النبلاء في روسيا القيصرية)، ليُرسى أسس الواقعية الاشتراكية في العمارة. إلّا أن مثل هذا التوجّه ليس سوى ردّة فعل سرعان ما تودّي، إذا استمرّت، إلى مسح التراث وتحويله إلى جسم ميّت لا ينفع لشيء إلّا لإنتاج صور جامدة تُكبّل دينامية المجتمع وتمنع ابتكار أشكال تعبير تتناسب مع تطوّره.

ويبدو هذا التوجّه وكأنه يرتدي طابعاً توفيقياً، إذ يتجاوب مع رفض عامة الناس للصفة التجارية التي تُميّز أغلب الإنتاج المعماري الحديث، فيُلَبّي ميلهم إلى الأشكال «التراثية»، في الوقت الذي لا يتردّد فيه عن التضحية بالتراث الفعليّ على مذبح المضاربة العقارية. إلّا أن الوظيفة «التوحيدية» لمثل هذا التوجّه تبقى ظاهرة آنية، وهي لا يمكن أن تغني عن مراجعة نقدية لعلاقة التراث بواقعنا المعاصر، تُحدّد ماهيّة هذا التراث، (بأشكاله التقليدية والحديثة)، وطبيعة الدور الذي يمكن أن يلعبه في إنتاج الحيز الذي نعيش فيه.

قد يكون أوّل ما يمكن أن نتعلّمه في مثل هذه المراجعة، هو كيفية ابتكار قواعد جديدة تؤسّس عليها ممارستنا المعمارية الحاضرة. فبسبب تقدّم التقنيّات، وتعدّد الإمكانيات المتوقّرة أمام المهندس لبناء أيّ شكل يتخيّله، وبسبب تحوّل طرق العيش التقليدية التي كانت تُشكّل إطاراً محدّداً للإبداع، تحرّرتنا اليوم من كلّ العوامل التي كانت تحدّ في

الماضي من قدرتنا على الخلق. إلّا أننا فقدنا، في نفس الوقت، كلّ العلاقات والقواعد التي كانت تشكّل ضوابط تحميننا من جنون العظمة، ومن تلك النشوة التي تجتاحنا عندما نتخيّل أنه بإمكاننا إعادة إنتاج العالم اعتبارياً بشخطة قلمنا. وإذا كان التوجّه نحو تقليد الأشكال التراثية يُمثّل انكفاءً نحو مواقع فيها شيء من الثبات، في عالم تعصف فيه رياح الشكّ وفقدان الثقة بكلّ شيء، إلّا أنه بالإمكان، دون أن نهدم أشكال الماضي ودون أن نعيد إنتاجها آلياً، أن نفهم الأسس التي قامت عليها هذه الأشكال للخوض في رهان حداثة جديدة.

هذا يعني أن ممارستنا للهندسة ينبغي أن تكون اليوم ممارسة نقدية، أي «ممارسة مقاومة»، (بكسر الواو)، حسب تعبير الناقد الأميركي كينس فرامبتن. ونعني بالممارسة المقاومة، ممارسة تمتاز في الوقت نفسه عن الاتجاه لتعميم حضارة عالمية تتّصف، أكثر فأكثر، بالخمول والسطحية، وعن التعلّق المرضيّ بحرفية أشكال تقليدية أصبحت تُشكّل عائقاً أمام تطوّر مجتمعاتنا. والتوجّه الاستراتيجيّ لمثل هذه الممارسة المقاومة هو إنتاج لغة هندسية عصرية تتكوّن بإعادة صياغة عناصر مستوحاة بشكل غير مباشر من خصائصنا المحليّة.

هذا ما فعله أجدادنا عندما ابتكروا، في القرن التاسع عشر، نموذج البيت اللبنانيّ «التقليديّ» ذي الدار الوسطاني. وهذا ما فعله مهندسو عصر الانتداب، عندما طوّروا هذا النموذج وأنتجوا «البنيات الصفراء»، (Yellow Buildings)، التي كانت تمثّل شكلاً هندسياً فريداً يتلاءم مع بيئتنا وطريقة معيشتنا. وهذا ما فعله أيضاً رواد الحداثة في السنوات الأولى

للاستقلال، حيث عبّروا بلغة مميّزة عن تطور مجتمعنا وتأثره بالتقنيات الحديثة.

علينا اليوم أن نعيد ربط هذا الخيط الذي انقطع، بسبب تعميم الأشكال الهندسية المبتدلة، وتحول الهندسة إلى سلعة فقدت قيمتها النوعية. كما علينا أن نعيد للممارسة الهندسية طاقتها الشعرية الناتجة عن تفاعلها مع البيئة والمحيط الذي تنمو فيه.

أتاني السنة الماضية صديق عزيز طلب منّي أن أصمّم له بناية في إحدى مناطق بيروت. شرطه الوحيد كان أن تكون هذه البناية «غير شكل» أي مختلفة تماماً عما يُبنى اليوم في المدينة...

سألته ما هي الوظائف التي ينوي إقامتها في هذه البناية، فكان جوابه فورياً: «شو بدّا تكون... مثل هل الشقق يلّي عم تتعمّر وين ما كان»! فأجبتة بدوري: إذا كنت تريد أن تبني شققاً «مثل يلّي عم تتعمّر وين ما كان» كيف تريد أن تكون هندسة بنايتك غير «البنائات يلّي عم تتعمّر وين ما كان»؟

بالطبع، فهمت قصد صديقي في طلبه هذا: كان يريد أن أبتكر له مظهراً خارجياً مختلفاً، أن أنلاعب على الواجهات وأزيّنها كي تبدو مختلفة عن غيرها من البنائات. لكنّ الموضوع ليس التلاعب على العناصر الزخرفية والشكل الخارجي فقط. فالشكل الخارجي يُصبح عنصراً ثانوياً إذا ما اندرج ضمن إطار عام ينظّم هيكلية المبنى ويحدّد الأشكال والأحجام ويحدّد علاقة المبنى بالحيّز العام الذي يحيط به، من شوارع وساحات. وهو يصبح ثانوياً إذا ما قيس بهدف خلق وحدة ضمن التعددية

وليس مجرد تراكم لبنانيات معزولة تُغَيِّي كلَّ واحدة «على مؤالها»، وإذا ما ارتبط بإنتاج حيّز للعلاقات الاجتماعية، حيّز يربط ولا يفصل.

ما يمكن أن نستخلصه من دراسة تراثنا المعماري، (ومن تراث باقي الشعوب، إذ يواجه المعماريون اليوم في كافّة أنحاء العالم مشاكل مشابهة)، هو ألا ننظر في ما بعد لهذا التراث كمرايا تعكس الأقنعة التي نريد أن نخفي بها وجوهنا، أو كصنم نعبد دون أن نتجرأ على فكّ الغازه. بل أن نحوِّله إلى جسم حيّ، يُرشدنا دائماً كلّما فقدنا الدلالات ويسمح لنا بأن نُنتج حداثة متحوّلة دوماً.

*

شكّل هذا المقال موضوع محاضرة أُلقيت في قاعة «دار الفن» البيروتية خلال شهر نيسان ١٩٩٥. وقد ارتكزنا، في مناقشتنا لأطروحات المهندس رفعة الجادرجي، على نصّ المداخلة التي ألقاها في ندوة نظمها «مسرح بيروت» خلال شهر شباط ١٩٩٥ حول قضايا العمارة العربية المعاصرة.

وفي شهر آب ١٩٩٥، أصدرت دار رياض الرئيس كتاباً هاماً للأستاذ رفعة الجادرجي تحت عنوان حوار في بنىوية الفن والعمارة. في هذا الكتاب، يراجع المهندس العراقي الكبير تجربته في إنتاج عمارة عراقية معاصرة ويدقّق بعض الأفكار والمفاهيم التي تناولها في كتبه السابقة شارع طه وهامر سميث و الاخضر والقصر البلوري.

لسنا هنا بصدد استعراض كل المواضيع التي عالجهها هذا

الكتاب، كما أننا لا ندّعي التطرق لمقولات تستدعي مناقشتها إطاراً أوسع بكثير من حدود هذا المقال. لكن كان لا بدّ لنا من العودة إلى بعض المواضيع التي تعرّض لها الأستاذ رفعة الجادرجي من خلال تقييمه للعمارة العربية المعاصرة والتي تتعلّق مباشرة بموضوع التراث والحداثة.

يحدّد الكتاب، من خلال معالجته لموضوع العمارة والمعمار، أربعة اتجاهات في العمارة العربية المعاصرة مثّلت مواقف مميّزة تجاه مشكلة التراث والحداثة. فبالإضافة إلى الاتجاه الأول الذي أطلقه المهندس حسن فتحي في مصر منذ الثلاثينات، والاتجاه الثاني الذي ابتدأه الفنان جواد سليم في العراق منذ سنة ١٩٢٤ والذي طوّره في مطلع الخمسينات الأستاذ رفعة الجادرجي نفسه، يحدّد الكتاب اتجاهاً ثالثاً، تمثّل بمدرسة الدكتور محمد مكّيّة في العراق، واتجاهاً رابعاً تبنّاه عدد من المعماريين في مختلف الأقطار العربية يدعو إلى اعتماد النموذج المعماري الغربي والعالمي دون أية مراجعة.

وبأخذ الأستاذ رفعة الجادرجي على التيار الأول حصره التراث بالعمارة القروية الطينية وتجاهله للتراث الحضري المتقدّم، وبالتالي إخفاقه في إيجاد أجوبة حقيقية للمشاكل المطروحة أمام العمارة العربية المعاصرة التي تجاوزت الريف بالمفهوم التقليدي لتطال قضية التطور الحضري والمديني. كما يناقش التيار الثالث الذي يُمثّله الدكتور محمد مكّيّة خير تمثيل والذي يركّز على استحداث هيكل معاصر، يُطعّم بعناصر منتقاة من التراث.

فيعتبر الكتاب أن الاعتماد على الشكلية «التحداية»^(١) بصورة مجزأة واللجوء إلى نقل تقنيات حرفية تقليدية منتقاة من التراث، يُطعم بها هيكل مؤطر ذو شكل معاصر، دون صهر هذه المعالم في كينونة واحدة، هو اتجاه خطير من الناحية الفكرية إذ إنه يؤدي إلى نوع من الانفصام بين الحداثة والتراث ويعوق إمكانية استحداث عمارة عربية معاصرة.

أما الاتجاه الرابع، الذي يدعو إلى اعتماد النموذج المعماري الغربي باعتباره محصلة التقدم المعماري في العالم وخلاصته، فيأخذ عليه الأستاذ رفعة الجادرجي إغفاله للمطلب الاجتماعي ولضرورة الاستجابة للحاجة المحلية. كما يأخذ عليه تحويله العمل المعماري إلى عمل تقني آلي بحت، قابل للتعميم في كل مكان من العالم، يُسقط في الاعتبار الخصوصيات المحلية ويُنتج عمارة متشابهة دولياً، لا فرق في ملامحها بين مكان وآخر.

في مواجهة هذه الاتجاهات، يدعو رفعة الجادرجي إلى اعتماد منهجية تسمح بصهر المعاصرة مع المعالم التراثية في كينونة واحدة. ويعني ذلك أقلية العمارة من خلال صوغ الأشكال التحداية كجزء من الشكل العام للعمارة المعاصرة، مما يسمح باستحداث خصوصية محلية «تشكل مرجعاً مادياً بالنسبة للفرد والمجتمع وتحقق من خلال هويته المقطرة».

فبعد سقوط الأوهام حول الموقف الذي كان سائداً قبل الحرب العالمية

(١) يستعمل الأستاذ رفعة الجادرجي مصطلح «التحداية» ليعبر عن مفهوم برز في أوروبا منذ الثورة الصناعية وهو مفهوم Tradition. وكثيراً ما تمحور النقاش بين مختلف تيارات العمارة المعاصرة حول ثنائية التحداية والحداثة.

الثانية في تنظير العمارة الدولية الحديثة، بات على كل مجموعة، أمة أو قطرية، أن تجد لنفسها مسلكاً خاصاً بها في مختلف مفردات التقدم، سواء في التقنية أو في استحداث القيم أو في تلبية مختلف الحاجات.

هذه المقولات، التي يشرحها الأستاذ رفعة الجادرجي بالتفصيل في أكثر من فصل من كتابه، تطرح مجموعة من الأسئلة تشكل الإجابة عليها القاعدة الضرورية لأية عملية تقييم جدية للعمارة العربية المعاصرة: كيف تتحقق عملية «صهر المعاصرة مع المعالم التراثية» لإنتاج كينونة واحدة معاصرة ومؤقلمة؟ وما هي السبل لاستحداث «عمارة معاصرة ذات خصوصية مقترنة»؟ وما هي الآلية التي تُسير مثل هذه العملية؟

لا نجد في كتاب الأستاذ رفعة الجادرجي أجوبة واضحة لهذه الأسئلة التي تبدو لنا أساسية. فهو يكتفي بالقول إن عملية إنتاج عمارة معاصرة ذات خصوصية مقترنة تمرّ عبر «الانتقاء الحرّ لشكلية الشكل التحداري ثم إعادة صياغته كجزء من الشكل العام للعمارة المعاصرة» على حدّ تعبيره. وحين يُحاول تحديد آلية هذه العملية، يربطها بالاختيار الحرّ للفرد أو بالتقدير الشخصي للمعماري الفرد، الذي يمكن أن يجد نفسه أحياناً «متأثراً في تصميم معين بالطراز الروماني، وآخر بالعباسي وثالث بالأُموي وآخر بالعثماني أو الريفي في العراق أو الأردني أو لبنان أو سوريا أو الخليج». وكأنما عملية استحداث عمارة معاصرة مقترنة لا تفترض بالضرورة التقيّد بمنهجية معينة، بل تتعلق بانتقاء المعمار الفرد لما يستهويه من الطرز من مختلف القطريات حسب مزاجه الذاتي في لحظات التفاعل.

إن مثل هذا التوجّه يبدو لنا مناقضاً للمنهج العلمي الذي يدعو إليه الأستاذ رفعة الجادرجي في مجمل كتابه. فكيف نرفع شعار «استقلال الفكر من هيمنة الاتجاهات القروسطية التقليدية» إذا لم نجد ما تؤسس عليه هذا الاستقلال سوى «الانتقاء الحرّ لذاتية الفرد»؟ وكيف ندعو إلى تحرير مجتمعاتنا من الهيمنة الفكرية للدولة والمعبد إذا كان البديل الذي نقترحه لتلك الهيمنة يقتصر على المزاجية والانتقائية؟

يقول الأستاذ رفعة الجادرجي إن «الفكر البشري هو ظاهرة وليدة المرحلة التاريخية الفعلية التي يعيشها الفرد». هذا يعني أن التيارات المختلفة التي ميّزت العمارة العربية المعاصرة لم تنطلق من خيارات ذاتية أو من مزاجية المهندسين الأفراد. فالتيارات هذه لا يمكن اعتبارها حالات متزامنة، منفصلة عن المراحل التاريخية التي أنتجتها وعن الواقع الاجتماعي في كل من هذه المراحل. بل إنها عبّرت، في كل مرحلة، عن اتجاهات فكرية وإيديولوجية محدّدة اجتماعياً، تأثّر بها المعماريون وارتكزوا عليها لتحديد خياراتهم.

لقد أصاب الأستاذ رفعة الجادرجي عندما اعتبر أن المعماريين العرب المعاصرين لم يتمكنوا حتى الآن من استحداث عمارة معاصرة ذات خصوصية مقطرنة تكون على مستوى العمارة العالمية. كما أنه أصاب عندما اعتبر أن تجارب هؤلاء المعماريين لا تعدو كونها مادة خاماً لمعماريّ المستقبل، عندما تنهياً البيئة والظروف الإنتاجية المناسبة في العالم العربي لنشوء تعامل معماري شامل. فالعمارة هي أكثر الفنون ارتباطاً بالمجتمع. وإذا كان الفرد يلعب فعلاً دور الوسيط للتفاعل «الذي لا يتم

في أية ظاهرة اجتماعية إلا عن طريقه»، فإن الوسيط عليه أن يركز دائماً على قاعدة واضحة، على حالة اقتصادية اجتماعية ثقافية سياسية هي التي تحدّد له احتمالات التعامل الممكنة.

إن الأزمة التي تمرّ بها العمارة العربية اليوم تشكّل تعبيراً واضحاً لأزمة المجتمعات العربية المعاصرة. وهي تتجلّى في البحث المستميت عن الصور الأيقونية ونقل الأشكال المقتبسة من أي طراز وعهد ولصقها ببعضها البعض، مع ميل واضح لتقليد الأشكال التحذارية بطريقة سطحية. كما تتجلّى في سيطرة الغموض الفكري وفقدان أية منهجية في التعامل المعماري.

فكما ظهرت في البلدان العربية في أوائل الستينات اتجاهات معمارية حاولت نقل بعض ما أنتجته العمارة الحديثة في العالم بشكل آلي دون الأخذ بعين الاعتبار أن هذه العمارة ليست مجرد طراز يُنقل، (إذ إنها جاءت نتيجة تطور اقتصادي وتكنولوجي له أبعاد اجتماعية عميقة)، يُسيطر اليوم على الإنتاج المعماري العربي اتجاه لا يهتم إلا بالمظهر الخارجي للمباني ولا يُركّز إلا على شكلية الشكل، فتفتش عمارة البذخ والمظاهر ويُصبح انعدام الذوق هو السمة المشتركة لمعظم الإنتاج المحلي.

وكما أصبحت الأقواس تتزاحم وتتنافس في بغداد الثمانينات، على أثر صدور تعميم سياسي باعتماد الأقواس «العباسية» في المباني الحكومية، منتجةً مللاً حضرياً وتلوّثاً معمارياً امتد إلى الشوارع والأزقة والساحات العامة، تُعمّم اليوم في كافة أنحاء العالم العربي «موضة» لصق الأشكال المسماة «عربية» أو إسلامية على كافة المباني دون مراعاة للتناقض

الحاصل في شكلية هذه الأشكال أو عدم توافقها مع طبيعة المباني ووظيفتها ومع تكنولوجيا التصنيع المستعملة، وحتى مع المحيط الذي تُشاد فيه.

إن تعميم هذا النهج المبتدل في التعاطي مع الأشكال التحدارية، (التي يتم التعامل معها وكأنها وصفة سحرية تُضفي على العمارة طابعاً «شرقياً»)، لا يمكن فصله عن الاتجاه العام نحو هيمنة التيارات الفكرية الآتية من دول الخليج، حيث تُستهلك التكنولوجيا الغربية بأكثر أشكالها حداثة، بينما لا تزال المجتمعات تحافظ على بنيتها التقليدية شبه القبلية.

فالظواهر التي تُعمم اليوم في كافة المجتمعات العربية، من تعلق بالأشكال التحدارية وتقديس للماضي البعيد ليست سوى أقنعة تُخفي التناقض الرهيب الذي تعيشه هذه المجتمعات. ولهذه الأقنعة وظيفة اجتماعية وسياسية واضحة: فهي تسمح للفئات المسيطرة بالانفتاح على السوق العالمية دون أن يؤدي هذا الانفتاح إلى زعزعة ركائز سلطاتها التقليدية. كما أنها تسمح بتجديد تبعية العمارة العربية للفكر الغربي المسيطر، إذ إنها تبقّيها مكبّلة بعقدة التعلق بالأشكال التحدارية دون التمكن من صياغتها في تصوّر متكامل لعلاقتها بالحدّات، مما يشكّل الشرط الضروري للإقدام على إنتاج فكر معاصر يمكنه الانفتاح على الآفاق العالمية.

علينا اليوم أن نقطع الحبل السري. علينا أن نتحرّر في الوقت نفسه، من عقدة التعلق بالأشكال التحدارية ومن عقدة النقص التي تواجهنا تجاه الحدّات العالمية. وهذا يفترض أن تُؤسّس لممارسة جديدة لمهنة العمارة.

ممارسة تكون قادرة على مقاومة ثقافة السلطة ونهجها الرسمي ومجابهة انسياقها وراء القوى السوقية المسيطرة. وهذا يتطلب، من جهة، التخلي عن «الخطاب البلاغي» الذي غالباً ما يتم التعامل من خلاله مع العمارة التحذارية مما يجمّد التراث ويحوّله إلى مجرد إطار شكلي فارغ. كما يتطلب صوغ لغة معمارية تركز على أشكال تعبيرية لا تبقى أسيرة الأطر الثقافية السائدة التي تُكرّسها آلية السوق.

لقد دعا إلياس خوري في محاضرة حول الرواية في العالم الثالث ألقاها في جامعة كولومبيا^(٢)، دعا إلى اكتشاف أشكال لغوية جديدة مرتبطة بالكلام، أي بما «اعتُبر غير صالح للكتابة فبقي خارج البلاغة التقليدية». فاكتشاف هذه الأشكال هو الذي يسمح بفتح اللغة الأدبية والمبنى الروائي إلى قبول التعدّد كما يُساعد على إقامة علاقة حقيقية بالتاريخ لا تكون محكومة بالميثولوجيا التاريخية.

تُساعدنا المقارنة الأدبية هذه على إدراك كيفية تأسيس ممارسة معمارية مقاومة. فالتشكيلات المعمارية المجردة لا معنى لها إذا لم تستجيب للحاجات الاجتماعية وللمتطلبات الفعلية للذين يعيشون فيها والتي ترتبط برغباتهم المعلنة أو اللاواعية أو حتى المكتومة أو المكبوتة. هذه الحاجات والمتطلبات لا تظهر بوضوح للوهلة الأولى، إذ هي تخضع لمختلف أنواع التحويل والمسح. وتختفي وراء أقنعة متعدّدة تؤدي إلى طمسها وتشويهها. ففي كل مجتمع يخضع لتحوّلات سريعة، تتدخل

(٢) إلياس خوري، «الرواية والواقع المكسور»، مطبق للنهار، السبت ٢٥ أيار ١٩٩٦.

إيديولوجيات الطبقات المسيطرة لُتُتَج حاجات وهمية تعكس توجيهات السلطة السياسية وآليات القوى السوقية.

إن المنطلق الضروري لإرساء أسس عمارة عربية معاصرة متحررة من الأشكال التعبيرية الميتة يمرّ اليوم عبر إعادة اكتشاف الحاجات والمتطلبات الاجتماعية الفعلية التي غالباً ما تُخفى وراء أقنعة متعدّدة. فكما يشكّل الكلام هامشاً يسمح للأدب الشعبي أن يتحرّر من ثقافة السلطة وبلاغة القمع ليؤمن تواصل المعاش، هناك في العمارة حيّز خاص، يعبر فيه المجتمع عن حاجاته المعاشية دون أن يُغلّفها في أطر بلاغية أو خلفيات ثقافية سلطوية.

هذا الحيّز يتكوّن طبعاً خارج الممارسة المهنية للمعماريين ويظهر في التشكيلات التي تُبنى بطريقة عفوية في ضواحي المدن أو في بعض الامتدادات الريفية، فتبقى على هامش تأثيرات العمارة المؤسسية والقوى السوقية المسيطرة. وبالرغم من أن هذه التشكيلات لا تكوّن «عمارة» بالمعنى الحقيقي للكلمة، إذ غالباً ما تتّصف بالغموض والارتجال والقباحة، إلّا أنها تُعبّر عن واقع معاشي وعن حاجات ملحة تبقى خارج دائرة اهتمام الثقافة الرسمية.

من خلال الاهتمام بتلك التشكيلات الهامشية ودراسة كيفية تكوّنها واكتشاف ما تُعبّر عنه من حاجات ومتطلبات معاشية، ربّما وجدنا موقع الخلل في التركيبة القائمة وتمكّنا من الانطلاق لبناء ممارسة معمارية جديدة تبحث عن تواصل تاريخي يكون نقيض التواصل القمعي الذي تفرضه الثقافة الرسمية المسيطرة.

لكن، ألا يقودنا ذلك إلى السقوط في فخّ الحنين لأشكال البناء العفوية ووهم «الطهارة» التي سبقت دخول الحداثة إلى عالمنا؟ الحلّ الوحيد للخروج من هذا المأزق هو العودة إلى الأمور البسيطة، إلى التفاصيل، إلى الأرض والموقع والمناخ، وإلى حاجات الناس اليومية وكيفية تعاملهم مع المحيط، عمارة تبتكر حلولاً مناسبة لكل حالة وكل موقع، عندها يمكننا تلافي السقوط في الأوهام الجديدة وفي ميثولوجيا الأصالة والبراءة المفقودة. فنتحرّر من انفصام الشخصية الذي نعيشه اليوم ونفلت من كابوس تقليد الأشكال التحذارية الجامدة كما نتخلّص من عقدة النقص التي تُعاني منها تجاه الثقافة العالمية. ويُصبح بإمكان المعمار العربي أن ينتقل إلى حالة أخرى في علاقته مع الفكر العالمي، ليُنتج مقوّمات معاصرة محلّية تؤمّن تواصل المعاش، فتتجاوز وهم الأسطورة لتكتشف عالماً منفتحاً على التعدّد وعلى أصالة متجدّدة.

بيروت، نيسان/أيار ١٩٩٦

بمثابة مقدمة
رحلتي في بيروت
٧

المدينة والحرب

- ٢٩ في مجابهة الحصار الإسرائيلي: تكون المدى المقاوم
٦٧ المتخيل واستيهام الموت

المدينة والذاكرة

- ٩٣ دمشق، بيروت... نظرات متقاطعة
١٠٥ المدينة ذات الساحتين

المدينة والإعمار

- ١٢٥ المدينة الناقصة: تأملات في تاريخ بيروت الإعماري
١٨٧ ثلاث خرائط لمدينة واحدة
٢٢٥ تراثنا المعماري بين المرايا والصنم

صدر عن مؤسسة الأبحاث المدنية أو بمشاركة أعضائها:

□ *Reconstruire Beyrouth: Les paris sur le possible*, (Sous la direction de Nabil Beyhum), Maison de L'Orient, Université de Lyon, 1990.

□ إعمار بيروت والفرصة الضائعة، (كتاب جماعي شارك فيه - مع حفظ الألقاب - نبيل بيهم، كمال حمدان، توفيق سنبور، جورج قرم، طوني شويري، بهاء الدين البساط، بيار خوري، عاصم سلام، جاد ثابت، زياد عقل)، ١٩٩٢.

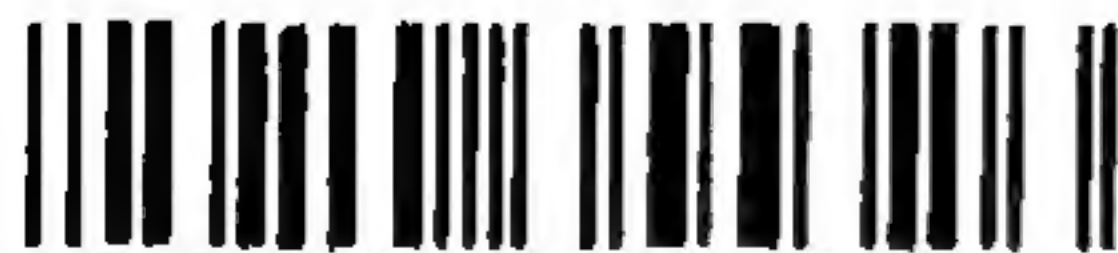
□ منهجية إعمار بيروت: أنحاث أولية في السبل الصحيحة والدائل المقترحة، (تحت إدارة نبيل بيهم، عاصم سلام، حاد ثابت)، ملفات مؤسسة الأبحاث المدنية بالتعاون مع مؤسسة فورد، ١٩٩٥.

الإعمار والمصلحة العامة

تحت هذا العنوان، أيضاً،

- في الاجتماع والثقافة
- في العمارة والمدينة
- في الاقتصاد والسياسة
- نبيل بيهيم
- عاصم سلام
- جورج قرم

جاد ثابت. مهندس معماري، خريج الجامعة الأميركية في بيروت (١٩٦٩). • أستاذ الهندسة المعمارية في معهد الفنون الجميلة في الجامعة اللبنانية (١٩٧٦ - ١٩٨١)، وفي كلية الهندسة المعمارية في الجامعة الأميركية في بيروت (١٩٨١ - ١٩٨٦)، وفي معهد الفنون الجميلة بباريس، الوحدة رقم ٨، بلفيل (١٩٩٤ - ١٩٩٥).



7 8 2 9 1 0 3 5 5 3 2 6

ISBN: 2-910355-42-x